T.C.

EGE ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü

STALİN DÖNEMİ SOVYET SİNEMASINDA DOĞU İMGESİ

Doktora Tezi

Ali BALCI

Türk Tarihi Anabilim Dalı

İZMİR

2023

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK TARİHİ ANABİLİM DALI

STALİN DÖNEMİ SOVYET SİNEMASINDA DOĞU İMGESİ

DOKTORA TEZİ

Ali BALCI

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Abdullah TEMİZKAN

Türk Tarihi Anabilim Dalı

Türk Tarihi Doktora Programı

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü’ne sunduğum, **STALİN DÖNEMİ SOVYET SİNEMASINDA DOĞU İMGESİ** adlı doktora tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Ali BALCI

ÖNSÖZ

Çarlık Rusya'nın bıraktığı iktisadi olarak çökmüş, fikri anlamda bastırılmış ve sosyal anlamda geri kalmış bir toplumsal mirasın üzerine kurulan Sovyetler Birliği, devraldığı bakiyenin modern bir topluma dönüştürülmesi için hassas ve ısrarlı bir çaba göstermiştir. Ancak coğrafyanın geniş, iktisadi imkânların zayıf olmasının yanında devletin bu işi başarabilecek nitelikli bir iş gücünden yoksun olması, Sovyet idaresini özellikle taşraya ulaşmada ve bölgeyi dönüştürmede büyük bir zorluğun içine sürüklemiştir. Bununla birlikte Çarlık rejiminin yüzlerce yıllık geleneği içerisinde yaşamış olan toplumun sosyalist bir yönetimin mesajlarını alımlayabilecek donanımda ve zihin yapısında olmaması, tahayyül edilen toplumsal ilerlemeyi daha da güçleştirmiştir. Bu durum devleti, okuma yazması olmayan ve etnik kimliği itibarıyla Rusça bilmeyen milyonlarca insanın yaşadığı taşra ile iletişim kurabilmek adına yeni bir arayış içine itmiştir. Herhangi bir donanım ve beceri gerektirmeksizin bir mesaj iletebilecek, ilettiği mesajın içselleştirilmesini sağlayabilecek, yeri geldiğinde geçmişe ait kötü bir hatırayı deforme ederek ortadan kaldırabilecek ya da değiştirebilecek ve kitlelerin zihninde ideal Sovyet yaşamına dair *umutlu bir gelecek tahayyülü* yaratabilecek bir çözüm üzerinde çalışılmıştır. Halihazırda coğrafyanın en ücra köşelerine kadar ulaşan afişler ve haber filmlerinin gösterildiği agit trenleri ve gemileriyle küçük de olsa bir ilerleme kaydetmiş olan Sovyet idaresi 1920'li yıllardan itibaren sinema üzerine eğilerek bu hamleyi daha nitelikli ve organize bir hareket haline getirmek istemiştir. Bu çerçevede sanatçıların, politikacıların ve yazarların katkılarıyla *sinema özelinde* yoğunlaştırılan bu görsel iletişim kanalı, zaman içerisinde *sosyalist gerçekçilik* ve *milyonlar için sinema* anlayışları çerçevesinde kurumsallaşarak büyük bir güce dönüşmüştür.

Sinema kanalı ile taşraya ulaşma hususunda gösterilen çabanın en üst noktaya çıktığı Stalin dönemi, aynı zamanda toplumsal modernleşmenin büyük bir hız kazandığı ve Sovyetler Birliği coğrafyasının topyekûn şekilde dönüştürülmeye çalışıldığı yıllar olarak da tarihe geçmiştir. Bu dönüşümde en sık ve etkili şekilde kullanılan araç ise yukarıda bahsi geçen sebeplerden ötürü sinema olmuştur. Özellikle sosyalist gerçekçilik

ve [araçsal] senaryo itibarıyla iç içe geçen edebiyat etkisiyle birlikte büyük bir değişime maruz bırakılan sinema, tamamen mesaj taşıma kaygısıyla donatılarak amacı *halka bir şeyler anlatmak olan* bir iletişim aracına dönüştürülmüştür. Şu da ifade edilmelidir ki Sovyet sineması sosyalist gerçekçilik anlayışı ile tüm Rusya'ya yönelik bir eğitim ve propaganda sürecinin öncülüğünü yapsa da Sovyet Doğusu'na olan yaklaşımı, konu, tema, kapsam ve hedef kitle açısından farklılık göstermiştir. Bu farklılığı yaratan unsur, Sovyetler Birliği'nin gerek Batı ile ilişkileri çerçevesinde yüklenmiş olduğu oryantalist bakış açısı, gerekse doğunun coğrafi olarak bir parçası olması hasebiyle fiziksel olarak içinde olması açısından yarattığı *Sovyet oryantalizmi* ya da Stalin döneminin özelliklerini barındırması açısından *Stalinist oryantalizm* olarak da tanımlanabilecek kendine özgü *Doğu algısı* olmuştur.

Bu yaklaşım Sovyet sinemasının Doğu filmlerinde kendisini göstermiş ve filmlerde ortaya konan Doğu'yu coğrafyasıyla, insanlarıyla ve yaşam biçimleriyle etrafından ayrışan özel bir anlam dairesine almıştır. Okuma yazma oranlarının son derece düşük seviyelerde seyrettiği, Rusça bilen insanların sınırlı olduğu, dinin ve geleneklerin günlük yaşamı her açıdan sardığı bir taşraya yüklenen bu ön kabuller bütünü, filmlerin seyrini etkilemiş ve devletin ulaştırmak istediği sosyalizm temelli mesajları şarkiyatçı bir perspektife sıkıştırmıştır. Bu çalışma, Sovyet Sineması'nın propaganda ve eğitim amaçlı olarak ürettiği filmlerde Doğu'yu, Doğu toplumlarını ve Doğu'ya özgü yaşam biçimini nasıl bir bakış açısıyla ele aldığını ortaya koyma hedefi taşımaktadır. Bu bağlamda sinematografik olarak birtakım özelliklerinden dolayı diğer dönem filmlerinden ayrılan bazı filmler, Stalin'in sinemaya etkisi, sosyalist gerçekçiliğin yarattığı çerçeve ve Sovyet oryantalist vizyonu dairesinde incelenerek birbirine paralel olan ve ayrışan yönleri itibarıyla değerlendirilmiştir.

Bornova, İzmir — Ali Balcı
Mayıs 2023

ÖZET

Çarlık Rusya'dan miras olarak aldığı sinema kültürünü, sektörel olarak farklı bir yöne çeken Sovyetler Birliği, sinemanın eğitim ve propaganda yönüne ağırlık vererek bir iletişim aracı olarak kullanma yoluna gitmiştir. Özellikle Stalin dönemiyle birlikte sinemanın sanatsal yönünden uzaklaşılmış, sosyalist gerçekçilik anlayışı çerçevesinde toplumun, özellikle de taşranın eğitimine yönelik olarak mesaj taşıma potansiyeli yüksek filmler üretilmeye başlanmıştır. Okuma yazma oranlarının düşük olması, Çarlık döneminden kalma geleneksel hayatın devam etmesi, dini inançların ve yerel inanışların yaygın olması Sovyet idaresinin Orta Asya ile iletişimini sekteye uğratmış, bu sorunun ancak sinema vasıtasıyla aşılabileceği öngörülmüştür.

Bu kapsamda Doğu'ya ve Doğu toplumlarına özel olarak, onların tarihinden ve yaşam biçimlerinden beslenen filmler yapılarak iletişim kurulmaya çalışılmıştır. Bu filmlerin çekilmesini organize edecek Doğu stüdyoları kurulmuş ancak bu stüdyolarda çalışacak yerli kalifiye iş gücü olmaması sebebiyle sektör tüm unsurlarıyla Ruslar tarafından yönlendirilmiştir. Bu özel durum, Doğu'nun Doğulu gözüyle değil, büyük oranda oryantalist edebiyattan ve sanattan beslenen bir perspektifle ele alınması sonucunu doğurmuştur. Tez bu bağlamda, Stalin döneminde Doğu'yu kalkındırmak ve Sosyalist bir topluma dönüştürmek için yapılan filmlere hâkim olan oryantalist bakış açısını ortaya koyma hedefi taşımaktadır. Çalışmada bu kaspamda, Ölüm Minaresi (Минарет Смерти – 1925), Cengiz Han'ın Torunu (Потомок Чингисхана - 1928), Turksib (1929), Tek Başına (Одна – 1931) ve Ali Şir Nevai (Алишер Навои – 1947) filmleri değerlendirilmiştir. Yapılan değerlendirmelerde, *yapısalcı çözümleme*, *göstergebilimsel* çözümleme, *tarihsel çözümleme, ideolojik çözümleme ve* psikanalitik bir çözümleme yöntemleri kullanılmıştır.

ABSTRACT

Inheriting the cinematic culture from Imperial Russia, the Soviet Union diverted this legacy in a distinct direction within the industry, using cinema as a means of communication by emphasizing its educational and propagandistic aspects. Particularly during the Stalinist era, cinema deviated from its artistic dimension, and films were produced with a potential for conveying messages, aligned with the concept of socialist realism, aimed at educating society, especially rural areas. The prevalence of low literacy rates, the persistence of traditional lifestyles dating back to the Imperial era, along with widespread religious and local beliefs, hindered Soviet administration’s communication with Central Asia, necessitating the anticipation that cinema could serve as a solution to this issue.

In this context, efforts were made to establish communication with the East and Eastern societies by producing films inspired by their history and ways of life. Studios focused on the East were established to oversee the production of these films; however, due to the absence of qualified local workforce, the industry was entirely directed by Russians. This unique circumstance resulted in an approach to the East that largely derived from orientalist literature and art, rather than a perspective rooted in Eastern experiences. Within this framework, this thesis aims to elucidate the prevailing orientalist perspective that informed films created during the Stalinist era, with the intention of fostering development in the East and transforming it into a socialist society. The study examines films produced in this context, including ‘Minaret of Death’ (Минарет Смерти – 1925), ‘Descendant of Genghis Khan’ (Потомок Чингисхана - 1928), ‘Turksib’ (1929), ‘Alone’ (Одна – 1931), and ‘Ali Shir Navai’ (Алишер Навои – 1947). In these assessments, methodologies such as structural analysis, semiotic analysis, historical analysis, ideological analysis, and psychoanalytic analysis have been employed.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ I
ÖZET III
ABSTRACT........ IV
İÇİNDEKİLER V
GİRİŞ 1
Çalışmanın Konusu ve Amacı 1
Çalışmanın Kapsamı 5
Çalışmanın Sınırlılıkları 7
Yöntem........ 9

BÖLÜM I: TARİH VE SİNEMA ....
1.1 Kayıt Teknolojisi Olarak Sinema........ 11
1.2 Tarihyazımında Sinema 26
1.3 Ulusal Kimlik İnşasında Sinema........ 39

BÖLÜM II: SOVYET ORYANTALİZMİ VE YENİ SOVYET İNSANI ....
2.1 Sovyet Düşüncesinde Doğu ve Doğululuk 54
2.2 Sovyet Sanatında Oryantalizm........ 60
2.3 Doğulu insanın Yeni Sovyet İnsanına Dönüştürülmesi 63

BÖLÜM III: STALİN DÖNEMİNDE SOVYET SİNEMASI
3.1 Sovyet Sinemasının Doğuşu 68
3.2 Stalin İktidarı ve Sinema........ 90
3.3 Sosyalist Gerçekçilik ve Sansür........ 104

BÖLÜM IV: FİLM İNCELEMELERİ........
4.1 Ölüm Minaresi (1925 - Минарет Смерти) 121
4.2 Cengiz Han'ın Torunu (1928 – Потомок Чингисхана)........ 150
4.3 Turksib (1931 – Турксиб) 181
4.4 Tek Başına (1931 – Одна) 209
4.5 Ali Şir Nevai (1947 – Алишер Навои) 243

SONUÇ VE ÖNERİLER 267
KAYNAKLAR 271
TEŞEKKÜR........ 300
ÖZGEÇMİŞ 302

GİRİŞ
ÇALIŞMANIN KONUSU VE AMACI

İnsanlığın uzun tarihine yalnızca son yüz yirmi yedi yıldır eşlik eden sinema, teknik altyapısı itibarıyla teknolojinin, yaratıcılık ve anlam içeren bir alan olması itibarıyla sanatın ve felsefenin, teorik yönüyle de bilimin bir parçası olmuştur. Diğer yandan sinema, belgesel nitelik taşıyan kayıtların değerlendirilmesi açısından tarihi bir vesika, konusunu tarihten alan filmler vasıtası ile de tarihi bilginin gözlemlenebilir hale getirilebilmesi bakımından tarihin ve tarihyazımının değerli bir parçası olmuştur. Hareketin, görüntünün, sesin ve ışığın yanında sahip olduğu söylem gücü sinemayı neredeyse tüm sanatların eş zamanlı olarak temsil edildiği güçlü ve mesaj taşıma kapasitesi yüksek bir sanat haline getirmiştir. Bu gücü yaratan en önemli unsurlardan birisi de bu imkânlar dâhilinde ortaya konan filmin kitlesel bir deneyimleme alanı olarak salonlar vasıtasıyla izleyiciye sunulması olmuştur. İzleyicilerin karanlık ve sessiz bir salonda, büyük ve beyaz bir perdenin önünde bütün dikkatlerini oynatılacak olan filmi anlamak üzere seferber etmiş olmaları sinemanın nörolojik anlamda öğrenme, hatırlama, unutma yahut zihindeki mevcut verilerin üzerine yeniden yazma süreçlerine ettiği etkiyi arttırmış onu bu hususta kullanılabilecek önemli bir araç haline getirmiştir. Özellikle yeni kurulan devletlerin ve halk nazarında desteğe ihtiyaç duyan rejimlerin kendilerini rahatça ifade edebilecekleri eşi görülmemiş bir *nüfuz etme* olanağı yaratmıştır.

Çarlık Rusya egemenliğinde yaşanan ve nesiller boyunca aktarılan yaşam biçimini, dinin ve geleneksel hayatın şekillendirdiği dünya görüşünü, sosyalist bir hayat tarzına dönüştürme ve devlet tarafından idealize edilen modern, kültürlü ve serbest düşüncenin önünde engel teşkil eden her türlü tabudan sıyrılmış ideal Sovyet insanına ulaşma hedefi, Sovyetler Birliği'ni altından kalkılması güç bir zorlukla karşılaştırmıştır. Zira yeni kurulan Sovyet rejiminin kendi halkı ile iletişim açısından kesintisiz ve anlaşılır bir bağ kurması o dönemin koşulları dikkate alındığında çok mümkün olmamıştır. Bu bağlamda Lenin'in sinema başta olmak üzere görsel iletişime atfettiği önemle 1917'den itibaren okur-yazar olmayanlar ve Rusça bilmeyen toplumlarla iletişim kurabilmenin pek çok yolu aranmıştır. Bu kapsamda, posterler, agit trenleri ve gemileri, büyük ölçüde siyasi

gelişmeleri aktaran haber ve propaganda filmleri ile canlı gazete tarzı kulüp etkinlikleri, günlük gelişmeleri ve Sovyetler Birliği'nin gelecek tahayyülünü topluma aktarmanın alternatif bir yolu olsalar da beklenen performansın çok uzağındaydılar.

Stalin'in Lenin'in ölümünden sonra, 24 Mayıs 1924 tarihinde yapılan 13. Parti kongresinde propaganda ve ajitasyon konulu konuşmasında sarf ettiği, *"Sinemada durumumuz kötü. Sinema kitlesel ajitasyonun en değerli aracıdır ve işimiz onu ele almaktır"* sözleri, o güne kadar çeşitli teknik yetersizliklerden dolayı aksayan ve ortak bir dil yaratmada başarısız olan sinema için bir dönüm noktası oldu. Bu ifade Stalin iktidarı ile birlikte yeniden dizayn edilebilecek devlet mekanizmalarından birinin de sinema olduğunun işaretiydi. Stalin sinemanın senaryodan kurguya, montajdan vizyona kadar her aşamasının yeniden değerlendirilmesini ve o dönem için kısmen özel kısmen devlet kontrolünde çalışan sektörün tamamen devlet içinde faaliyet gösteren bir güce dönüşmesini öngörüyordu. Bu doğrultuda sinema işçi birliklerinin, film tröstlerinin, stüdyoların ve salon işletmelerinin yapılarında pek çok değişiklik yapıldı ve özellikle 1920'li yılların sonlarından itibaren sinemanın tek bir merkezden çalışması hususunda önemli ilerlemeler kaydedildi. Yine aynı dönemlerde varlığını iyiden iyiye hissettirmeye başlayan sosyalist gerçekçilikle birlikte resmi anlamda uygulanan denetim ve kontrol, içerik çerçevesinde de sinemaya yansımaya başladı.

Sovyetler Birliği toplumunu, politik tercihlerinin yanında günlük hayatın rutinlerinden diş fırçalamaya, kişisel bakım ve temizlikten kadın erkek ilişkilerine, eğitimden çiftçiliğe kadar hayatın bütün alanlarını, sosyalist perspektifle üretilmiş bir yaşam biçimine dönüştürmek istiyordu. Ancak Doğu, devletin nazarında Rus halkı için planlanan dönüşümleri algılayabilecek ve değerlendirebilecek bir kapasitede görülmüyordu. Bu kapsamda, Kazakistan'ı, Türkistan'ı ve Özbekistan'ı da içeren Türkistan coğrafyası, Sibirya bölgesinin tamamı, Moğolistan, Azerbaycan ve hatta Kafkasya, Ermenistan ve Gürcistan da aynı vizyonla "Doğu" olarak tanımlanmış ve sinema özelinde farklı bir sosyal statüde değerlendirilmiştir. Bu yaklaşım, Daniel Brower ve Edward Lazzerini'nin de ifade ettiği üzere, *"imparatorluk içindeki Batı ve Doğu halklarını harita üzerinde ayıran basit bir çizgi" olmamasına rağmen, onların temel farklılıklarına ilişkin varsayımlara dayanan* coğrafi temelli söylemsel bir inşadan ileri gelmiştir.

Rus toplumu ile Sovyetler Birliği'nin kendi halkları ile *Doğulu toplumlar* olarak nitelendirdiği ve şarkiyatçı bir bakışla *öteki* olarak gördüğü kitleler arasındaki bu gelişmişlik farkı, doğal olarak eğitici ve yönlendirici bir güç olan sinemanın da bölge insanına farklı motivasyonlarla yönelmesini zorunlu kılmıştır. Bu kapsamda 1925'te *Sovkino*, "doğulu" izleyiciler için özel filmlerin yapılmasını savunan bir dizi makale yayınlamış, dönemin önde gelen sanatçıları, yazarları ve politikacıları da paralel yönde yaptıkları açıklamalarla ve yayınladıkları yazılarla bu söyleme destek olmuşlardır. Böylece bir sanat olarak sinema özelinde "Doğu", "Doğu toplumu", "Doğu insanı" ve "Doğulu izleyici" gibi ifadelerle, insan ve toplum olarak kimi, coğrafya olarak nereyi ve sosyal anlamda hangi yaşam biçimini ve dünya görüşünü temsil ettiği *bilinen* bir terminoloji oluşmuştur. Sinemanın hedef kitle olarak Rus olanla Doğulu olan arasında yaptığı bu ayrım, filmlerin etki gücünün arttırılması adına zamanla iyice yerelleştirilerek derinleştirilmiştir. Bu suretle Doğu sineması, bir parçası olduğu Sovyet sinemasının bünyesinde olmakla birlikte ana hedef kitlelerinin farklı olması dolayısıyla ana akım sinemadan farklı olarak kendine has konular, temalar ve motivasyonlar üzerinden ilerlemiştir. Ancak 1924 yılı göz önünde tutulduğunda, Doğu'nu kendisini temsil edebilecek bir film endüstrisi olmadığı gibi gösterim için gereken yeterli bir salon ağı da bulunmamaktaydı. Dolayısıyla Doğu'nun sektörel olarak işin içine dâhil edilmesi ve yapılacak yatırımlarla geliştirilmesi gerekliliği kendisini göstermiştir. Bu kapsamda 1924 yılında Leningrad merkezli Sevzapkino stüdyosu ile Buhara Halk Sovyet Cumhuriyeti Aydınlanma Komiserliği arasında yapılan bir protokolle kurulan Rus-Buhara Sinematografi Topluluğu altında Orta Asya'nın ilk stüdyosu Bukhkino kurulmuştur. 1925 yılında ise Viaçeslav Viskovskii tarafından ilk Orta Asya filmi olan Ölüm Minaresi çekilmiştir. Yine aynı kapsamda, 1920-1945 yılları arasında, Azerbaijanfilm (1923), Armenfilm(1923), Uzbekfilm (1925), Çuvaşkino (1927), Kazakfilm (1934), Doğu Sibirya Haber Filmi Stüdyosu (1930), Batı Sibirya Film Stüdyosu (1930) ve Kırgızfilm (1942) gibi pek çok ulusal stüdyo kurulmuştur.

Hedeflenen her şeyden önce, Sosyalist bir yaşam biçimini anlayabilecek durumda olmayan Doğu halklarının kültürel düzeyini yükseltmek, eğitimin modernleştirici ve özgürleştirici etkisini göstermek ve sanayii üretimin kalkındırıcı gücünü toplumlara aktarabilmekti. Aynı zamanda filmlerin bu halkları geleneklerinden ve dini inançlarından

koparmak, Baylar ile Kulakların egemenliğini ortadan kaldırmak gibi amaçları da vardı. Bu tip bir aydınlanma sürecinin başlayabilmesi için, taşra insanının kendi dili ve anlayışı üzerinden bir iletişim frekansı yakalanması son derece önemliydi. Ancak yerli halkların sektörde çalışabilecek düzeyde bir eğitime ve yeterliliğe sahip olmaması ciddi bir kalifiye eleman sıkıntısı doğurdu. Oyunculardan kameramanlara ve set işçilerine kadar tüm çalışanlar zorunlu olarak Moskova ve Leningrad'dan transfer edildi. En önemlisi ise senaryoların Sovyet Doğusu'ndan hem coğrafi anlamda hem de gelenek ve kültür anlamında bir hayli uzak ekipler tarafından yazılması ve yönetilmesi gibi bir durum da ortaya çıktı. Tamamen yabancı bir vizyonla yaratılan filmler, doğal olarak beklenilenin de üzerinde seyreden bir oryantalist vizyon yarattı.

Stalin çağı Sovyet sinemasını, özellikle Doğu sineması bağlamında öncesinden ve sonrasından ayırarak incelenmeye değer kılan bu unsurlar tezin temel dayanaklarını ve çerçevesini de oluşturmaktadır. Stalin'in sinemaya gösterdiği kişisel ve politik merak tezin siyasi kapsamını belirlerken, bu dönemde resmi bir estetik anlayışı olarak kabul edilen sosyalist gerçekçilik sanatsal yönünü belirlemiştir. Diğer yandan Doğu uluslarının sinemalarının bu dönemde kurulmaya başlaması ve Doğu filmlerinin büyük oranda Ruslar tarafından ya da Rus sinemacıların etkisi dâhilinde yapılmaları sebebiyle ortaya çıkan oryantalist perspektif ise tezin odağının belirlenmesinde etkili olmuştur. Şunu da ifade etmek gerekir ki ulusal Doğu sinema ilk kez Stalin tarafından dile getirilen bir fikir olmamıştır. Aynı şekilde Sosyalist gerçekçilik de 1905'ten itibaren yazarlar, sanatçılar ve Bolşevik hareketin temsilcileri tarafından dile getirilmiş bir anlayış olması açısından Stalin döneminde doğmamıştır. Bunlarla birlikte Sovyet Rusya'nın Doğu'ya ve Doğu halklarına karşı sahip olduğu şarkiyatçı bakış açısı da Stalin dönemine özgü değildir. Ancak yukarda bahsi geçen unsurların tamamının etkin ve derin bir anlayışla seyrettiği, sansür, ödül ve ceza kavramları üzerinden denetlenerek devletin resmi tutumu haline geldiği zaman diliminin Stalin dönemi olması, tezin kronolojik sınırlarının belirlenmesinde önemli kriterler olmuştur ve inceleme bu dairede yapılmıştır.

ÇALIŞMANIN KAPSAMI

Çalışmanın ilk bölümünde sinemanın ortaya çıkışındaki tarihsel motivasyona değinilmiş, sinemanın tarih ile ilişkisi üzerinde durularak, ulusal kimliğin inşasında nasıl bir kullanım alanı olduğu izah edilmiştir. İkinci bölümde Sovyetler Birliği'nin kendine özgü oryantalist bakış açısının temelleri hakkında bilgi verilmiş, sanat üzerindeki etkileri örnekler üzerinden genel yönleriyle ifade edilmiştir. Ayrıca Doğulu insanın *Homo Sovieticus* olarak da tanımlanan *Yeni Sovyet İnsanına* dönüştürülmesinde oryantalist sanat anlayışının etkisine değinilmiştir. Tezin üçüncü bölümünde Sovyet sinemasının doğuşu ile birlikte Stalin döneminde denetim, sansür ve sosyalist gerçekçilik çerçevesinde yaşadığı dönüşüm üzerinde durulmuş, devletin sinemayı eğitim ve propaganda konusunda araçlaştırmasındaki temel prensipler ve yaklaşımlar izah edilmiştir. İlk üç bölüm, tezin dördüncü bölümünde incelemeleri yapılacak olan filmlerde gerekçeleriyle ortaya konan değerlendirmelerin detaylarının, dayanaklarının ve temel prensiplerinin okuyucu nazarında berraklaştırılması ve daha iyi anlaşılması adına hazırlanmıştır.

Bu bağlamda dördüncü bölümde, 1925 yılında Vyaçeslav Viskovskiy tarafından yapılan Ölüm Minaresi (Минарет Смерти), 1928 yılında Vsevolod Pudovkin tarafından yapılan Cengiz Han'ın Torunu (Потомок Чингисхана), 1931 yılında Grigori Kozintsev ile Leonid Trauberg tarafından yapılan Tek Başına (Одна) ve 1947 yılında Kâmil Yarmatov tarafından yapılan Ali Şir Nevai (Алишер Навои) filmleri üzerinde değerlendirmeler yapılmıştır.

Stalin'in iktidarının başlamasının akabinde kurulan Bukhkino tarafından 1925 yılında yapılan *Ölüm Minaresi* filmi ilk Orta Asya filmi olması ve Özbekistan'da geçmesine rağmen literatüre, bin bir gece masalları ile karıştırılacak kadar Orta Doğulu izlenimi bırakan bir film olarak geçmesi açısından incelenmeye değer bulunmuştur. 1928 yapılan ve Moğolistan'da emperyalist güçlere karşı verilen *tarihsel dayanağı olmayan* bir mücadele üstüne kurgulanan *Cengizhan'ın Torunu* filmi, Moğolistan'ın Sovyet Doğusu'nun en uç bölgelerinden birisi olmakla birlikte Orta Asya'nın doğu sınırı olması sebebiyle teze konu edilmiştir. Ayrıca Doğulu Türk imajı ile Doğulu Moğol ve Çinli imajı

arasında bir karşılaştırma yapmaya referans teşkil etmesi açısından da önemli bulunmuştur. 1931 yılında yapılan *Turksib*, tür olarak belgesel sinema olması, konusunun ise Türkistan-Sibirya arsında inşa edilen demiryolu inşaatının yarattığı sosyal kalkınma olması itibarıyla tezde değerlendirilmeye uygun görülmüştür. Filmin konu ettiği inşaat sürecinin dönemin gazete ve dergilerinden takip edilebilir durumda olması, gerçek süreç ile filmde ortaya konan kurgunun tutarlı ve tutarsız yönlerinin ortaya konması açısından bir karşılaştırma alanı oluşturmuştur. Bu imkân, sinemaya özgü oryantalist perspektifin ne derece hâkim olduğunun takip edilebilmesi için önemli bir fırsat yaratmış, film bu açıdan değerlendirilmiştir. 1931 yılı yapımı olan Tek Başına filmi ise Sibirya'da Altaylarda bir köyde geçmesi dolayısıyla nadir olarak tanımlanabilecek bir bakış açısı ortaya koymuştur. Sosyalist gerçekçi yapısıyla öne çıkan yapım, bozkırda yaşayan Altaylıların tekâmülünü Sovyet Doğusu'na dair var olan şarkiyatçılık temelli ön kabuller üzerinden aşama aşama vererek değerli ve orijinal bir Sibirya görüntüsü sunmuştur. Bu açıdan tezde yer alması uygun görülmüştür. 1947 Ali Şir Nevai filmi ise Sovyet sinemasının büyük zorluklar yaşadığı İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra çekilmiş olması hasebiyle Doğu imajının o günkü durumunun tespiti için bir referans olarak görülmüştür. Diğer yandan bir Türk İslam düşünürü, fikir adamı ve şairi olan Ali Şir Nevai'nin sosyalist bir perspektifle sunularak Özbek halkının sosyalizme inancını kuvvetlendirmek için kullanılması da filmin tezin bir parçası olması hususunda dayanak olmuştur.

ÇALIŞMANIN SINIRLILIKLARI

Çalışma alanının Türkiye'de henüz yeterince ele alınmamış olması sebebiyle, ihtiyaç duyulan veriler çok büyük oranda uluslararası kaynaklardan temin edilmiştir. Kullanılan yaklaşık 350 kaynağın %6'sını Türkçe, %17'sini Rusça ve %75'ini İngilizce oluşturmakla birlikte yüzde 2'lik bir oranla Fransızca, Almanca ve Kazakça kaynaklara da başvurulmuştur. Gerek değinilen konuların gerekse filmlerde yapılan değerlendirmelerin daha sağlam bir zemine oturabilmesi için dönemin özellikle Rusya'da yayınlanan, hatırat, komisyon kararı, toplantı tutatanağı, gazete ve dergi haberi gibi birinci derece olarak nitelendirilebilecek kaynaklarına ulaşma konusunda da hasssiyet gösterilmiştir. Bu durum sürecin öngörülenden çok daha zor ve yavaş ilerlemesine sebebiyet vermiştir. Diğer yandan teze konu edilen filmlerin bugüne kadar Türkçe altyazılarının olmaması sebebiyle sessiz sinema dönemine dahil olan Ölüm Minaresi Ukraynaca ara yazılar üzerinden, Cengiz Han'ın Torunu, Turksib ve Tek Başına filmleri Rusça ara yazılar üzerinden tercüme edilmiş ve telif hakkı olmayan bu filmler Türkçe altyazılı seçeneği ile Youtube'a yüklenmişlerdir. Ali Şir Nevai filmi ise teşekkür kısmında bahsi geçen Avazkhon Umarov'un yardımıyla Özbekçesi üzerinden izlenerek yine altyazılı hale getirilmiştir ancak telif hakları sebebiyle Youtube'a yüklenen altyazılı kopya kamuya açılamamıştır. Her bir filmin değerlendirme aşamasından önce defalarca izlenerek tercüme edilmesi ve tercümelerin altyazı olarak videolara eklenme süreci de çok fazla zaman alan önemli işlerden birisi olmuştur. Ali Şir Nevai dışında Youtube üzerinden erişilebilen bu filmlerin ses, görüntü kalitesi ve süre uyuşmazlığı gibi sorunlar sebebiyle mümkün olan en iyi ses/görüntü ve ara yazı kalitesine ulaşabilmeleri için gereken montaj süreçlerinin de zorluk yarattığını ifade etmek yerinde olacaktır. Zira bazı filmlerin vizyona girdikleri dönemlerde farklı zamanlarda ve farklı açılardan maruz kaldıkları sansür ve yeniden montaj uygulamaları sebebiyle süre ve ara yazı bakımından değişikliklere uğramaları farklı versiyonların ortya çıkmasına sebep olmuştur. Bu gibi durumlarda aynı filmlerin kimi versiyonlarından ses, kimi versiyonlarından ara yazılar kimi versiyonlarından da görüntü alınarak en uzun süreli, en kaliteli görüntülü ve en iyi sesi olan versiyonlar yaratılmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte değerlendirmelerin daha

iyi anlaşılabilmesi ve okuyucu için bir referans teşkil etmesi adına, sekansların bazı çapıcı sahnelerinden ekran görüntüleri alınıp netleştirilerek metin içersine yerleştirilmiştir. Filmlerin en yeni olanının 75 yıllık olması sebebiyle ekran görüntülerinin kullanılmasında bir telif hakkı sorunu bulunmamaktadır. Ayrıca çok önemli sahnelerin bizzat okuyucu tarafından da izlenebilmesi adına, PDF sürümüne özel olarak metin içerisine, tıklandığında filmin ilgili sahnesine götüren oklar yerleştirilmiş ancak bu deneysel uygulamanın çok fazla zaman alması sebebiyle kullanımından vazgeçilmiştir. Tarafımca yapılan bu teknik çalışmaların tezin genel süresinin kullanımında önemli bir yer tuttuğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır. Tez süresince üzerinde çalışılan filmlere, altyazılara, ekran görüntülerine ve telif hakkı bulunmayan bazı kaynaklara "bit.ly/alibalcitez" bağlantısı üzerinden erişilebilir.

Filmler üzerinde yapılan yorum ve değerlendirmelerin bilimsel olarak ispatlanabilirlik seviyesinin arttırılması açısından dönemin gazete, dergi, broşür, komisyon kararı yahut afiş ve el ilanı gibi arşiv hüviyeti kazanan kaynaklarına yukarıda da ifade edildiği üzere sıkça başvurulmuş ancak bazılarına ulaşmak mümkün olmamıştır. Rus arşivlerinin son derece gelişmiş ve zengin olmasına rağmen bazı nadir belgelerin dijital kopyalarının olmaması, bazı belgelerin dijital kopyaları olmakla birlikte dijital erişimin yalnızca Rus vatandaşlarına açık olması, bazı belgelerin ise uzaktan erişimle görülememesi sebebiyle yararlanmak mümkün olmamıştır. Aynı şekilde dijital kopyası olmayan bazı kaynaklara ulaşılamaması da tezde sunulan bazı verilerin derinleştirilmesine mâni olmuştur. Bu tür zorluklar öngörülerek tez kapsamında, 2018 yılında Gerasimov Sinematografi Enstitüsü'ne (VGİK) başvurularak Prof. Dr. İrina Zvegintseva Anatolyevna'nın danışmanlığında 1 yıllığına bilimsel çalışma yürütmek adına davet mektubu alınmış ve TÜBİTAK – 2214/A Yurt Dışı Doktora Sırası Araştırma Burs Programı'na başvuru yapılmıştır. Ancak başvurunun reddedilmesi sebebiyle Rusya'ya gitmek mümkün olmamış yukarıda bahsi geçen arşiv çalışmalarının yürütülmesi olanaksız hale gelmiştir.

Yukarıda bahsi geçen fiziksel ve zamansal sınırlılık yaratan eksikliklerin, gerektiğinde alternatif kaynaklara başvurularak, gerektiğinde yapılan işi hızlandırabilecek fotoğraf, video ya da veri işleme yazılımları kullanılarak tezin bilimsel tutumuna zarar vermeyecek düzeye indirgenmesi sağlanmıştır.

YÖNTEM

Çalışmada yer verilen, Ölüm Minaresi (Минарет Смерти – 1925), Cengiz Han'ın Torunu (Потомок Чингисхана - 1928) ve Turksib (1929) filmleri sessiz, Tek Başına (Одна – 1931) filmi yarı sesli, Ali Şir Nevai (Алишер Навои – 1947) filmi ise sesli sesli film statüsünde olup tamamı siyah beyaz dönemin filmleridir. Bu bakımdan filmlerin hiçbiri yönetmenlerin renk tercihleri açısından değerlendirilememiştir. Tek Başına ile Ali Şir Nevai filmleri dışındaki filmler ise diyalogların ses ve vurguları açısından incelenememiş, ancak ara yazılarda kullanılan söylemin detayları derinleştirilmeye çalışılmıştır.

Filmlerin sunduğu bu olanaklar dahilinde, seçilen filmlerin kronolojik olarak Stalin dönemini temsil etmesi ile eğitim ve propaganda amaçlı olarak bir mesaj taşıma aracı olarak kullanışmış olmaları dolayısıyla ilk önce *ideolojik çözümleme* perspektifiyle yaklaşılmıştır. Bu bağlamda dönemin resmî ideolojisi ile filmlerde konu edilen Doğulu toplumların ideolojik durumları göz önünde tutularak bu unsurların filme nasıl etki ettiği izlenmiştir.

Çalışmanın sanatsal açıdan, devletin resmi sanat ve estetik anlayışı olarak sunduğu sosyalist gerçekçiliğin doğduğu, kurumsallaştığı ve geliştiği bir zaman dilimini kapsaması açısından *yapısalcı çözümlemeye* ve *göstergebilimsel* çözümlemeye başvurulmuştur. Bu doğrultuda filmler, sosyalist gerçekçilik anlayışını nasıl ve ne derece temsil ettiklerinin anlaşılabilmesi için kuramsal bir incelemeye tabi tutulmuşlardır. Karakterlerin davranış tipleri, dünya görüşleri, inançları ve söylemleri ele alınarak senaristler ve yönetmenler tarafından yaratılmak istenen profillerin genel hatları ortaya konmaya çalışılmıştır.

Filmlerin Doğu toplumlarını sosyalist bir dünya ile tanıştırmak, uzlaştırmak ve nihayetinde tamamen dönüştürmek amacıyla yapılmış olması, yapılan incelemelerde hem dönemin tarihinin hem de konu edilen toplumlarının tarihlerinin göz önünde tutulmasını zorunlu kılmıştır. Dolayısıyla *tarihsel çözümlemeye* başvurularak özellikle senaryonun, diyalogların ve dekorların hem geçmiş ile olan hem dönemin kendi konjonktürüyle olan hem de o günün gelecek tahayyülü ile olan bağları incelenmiştir. Bu doğrultuda filmlerde

yer alan coğrafyandan eşyalara, giyim kuşam özelliklerinden inançlara ve ibadetlere, yaşam alanlarından binek hayvanlarına ve söyleme kadar her bir detay tarihsel bağlamda incelenmiş, dikkat çeken her bir unsurun izi dönemin gazete ve dergi arşivlerinde, komisyon kararlarında ve toplantı tutanaklarında aranmıştır. Ek olarak yönetmenlerin, senaristlerin ve setlerde çalışan fotoğrafçıların hatıratları da taranmıştır. Bahsi geçen süreçlerinin tamamının artık tarihin bir parçası olması tarihsel çözümlemeye özel bir ihtimam gösterilmesini de sağlamıştır.

Toplumların ve bireylerin yaşadıkları travmatik olayların izlerine filmlerde sık sık yer verilmesi, filmlerde kullanılan söylem ve olaylar üzerinden söz konusu toplumların geçmişlerine sosyalist bir pencere açılarak tarihin sovyetleştirilmeye çalışılması, bu izlerin sürülebilmesi açısından *psikanalitik* bir çözümlemeyle birlikte *sosyolojik* ve *nörolojik* bir perspektifle bakılmasını da zorunlu kılmıştır.

BÖLÜM I: TARİH VE SİNEMA

1.1

KAYIT TEKNOLOJİSİ OLARAK SİNEMA

İnsanın hayati gereksinimlerini karşılamasının ardından ortaya çıkan iletişim ihtiyacı, daha doğru bir ifadeyle *iletişim çeşitliliği ya da ileri düzey iletişim ihtiyacı*, ilk aşamada doğal seslerle, sonrasında ise basit düzeyde sesler çıkaran enstrümanlarla karşılanmaya çalışılmıştır (Erdoğan, 1999, s. 7). Çizmek, tek parça ya da birkaç parçalık basit resimlerle hikâye anlatmak ise zaman içinde insan için daha cazibeli hale gelmiştir. Berger'in de ifade ettiği üzere, görmenin konuşmadan önce gelmesi ve çocuğun konuşmaya başlamadan önce bakıp tanıyarak hayata başlamaşı (Berger, 2016, s. 7) insanı bu yönde motive etmiştir. İnsan, nesnelerin isimlerinden önce şekillerini bellemiş ve doğal olarak resmederek ifade etme yoluna gitmiştir. Diğer yandan sesli iletişimde anlık bir etkileşim ihtiyacı sağlanabilirken, çizilen bir resim, üzerinde bulunduğu malzemenin, kullanılan çizim aracının ve boyanın doğa karşısındaki mukavemetine göre çok daha uzun vadeli bir dışa vurumun, çok daha uzun vadeli bir mesajın iletilebilmesini mümkün kılmıştır. Bu bağlamda kaya üzerine yapılan bir resmi, her ne kadar teknolojik bir derinliğe sahip olmasa da kayıttan yürütmenin ilk örneklerinden birisi olarak görmek mümkündür. Anlatılan bir hikâyenin her daim kendisini tekrar edebilecek bir formda sabit olarak durması, onu görmek, izlemek, okumak isteyen başkaları tarafından da her daim orada çalıştırılabilir durumda bulunması –en azından beklentinin aynı olması bakımından– kayıttan yürütmenin[1] ilkel bir formu olarak değerlendirilebilir. İlk çizim örneklerinin dış etmenlere açık kamusal alanlardan ziyade, gün ışığı ve yağmur gibi doğal aşındırıcılardan uzak, mağara ya da tünel gibi erişilmesi güç, korunaklı alanlarda icra edilmiş olması, üretilen verinin anlık değil, uzun süreli bir mesaj taşıdığı anlamını ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla, bu tür çizim örneklerini kendi devri itibarıyla yazıdan önceki en büyük devrimlerden birisi olarak ifade etmek mümkündür. Marcelino Sanz de Sautuola tarafından 1879 yılında İspanya'nın kuzeyinde keşfedilen Altamira

[1] Üretilen bir verinin, herhangi bir depolama yüzeyine işlendikten sonra, bir yürütücü vasıtasıyla aynı performansı yeniden sergilemek üzere çalıştırılması işlemidir.

Mağarası'nda bulunan çizimler bu bahis için önemli bir örnek teşkil etmektedir. İlgili malzemelerin, iletişimin yeni bir seviyesi olarak nitelendirilebilecek türden, dönemi itibarıyla örneğine başka bir yerde rastlanmayan çok boyutlu ve hareketli bir canlandırma sunduğu görülmektedir. 14.000 ila 16.000 yıl arasına tarihlenen mağara resimlerinde görülen yaban domuzu çizimi, barındırdığı hareketlilikle kendisini benzer çizimlerden ayırmaktadır (Peredo & Asensio, 2014); (Garate, 2014); (Foultz, 2016, s. 6). Doğadaki hareketliliğin zihindeki yansımasının, mağaranın engebeli yüzeyinden de faydalanılarak hem üç boyutlu hem de hareketli şekilde resmedilmiş olması, insanın en başından itibaren estetik de içeren gelişmiş bir iletişime ihtiyaç duyduğunun kanıtı olmuştur. Gerçeğin yeniden üretilmesinin, bir ölçüde yaşamın estetize edilme çabasının da bir ürünü olarak kabul edildiği (Susam, 2015, s. 131) düşünüldüğünde, resim için gösterilen çabanın derin bir fikrin yansıması olduğu ortaya çıkmaktadır.

Altamira Mağarası örnekleriyle birlikte, bugünkü İran'ın Güney doğusunda bulunan Shahr-e Sukhteh bölgesinde yapılan kazılarda ortaya çıkarılan seramik kadehin üzerine işlenmiş keçi figürlerinin de benzer bir amacı yansıttığı ileri sürülmektedir (Mancera & Peralta, 2014). MÖ. 2500 dolaylarına tarihlenen kâsenin üzerinde bulunan ve film karesi şeklinde, adım adım bir keçinin sıçrayışını gösteren figürlerin, kadehin tam tur döndürülmesiyle birlikte hareketli bir görüntüye dönüşmesi önemli bir detay oluşturmaktadır. Yine bu bağlamda değerlendirebileceğimiz bir başka tarihi malzeme ise Baget III ve XV mezar odalarıdır (Newberry, 1893). Nil Vadisi'nin doğu yakasında bulunan bir dizi kaya mezarından oluşan Beni Hassan bölgesindeki nekropolde gün yüzüne çıkarılan mezarların duvarlarında karşılaşılan eserler de bu kapsamda önemlidir. Her bir aşaması adım adım resmedilmiş güreşen adamlar temsilinde, önemli bir müsabakanın eldeki imkânlar dâhilinde kare kare, aşama aşama gelecek nesiller için kaydedildiği çıkarımını yapmak yanlış olmayacaktır. Aynı mezar odasında (Baget III) bulunan ve bir okun yaydan çıkışından hedefini vurmasına kadarki anı adım adım resmeden avcılık çizimleri ile Baget XV odasında keşfedilen bir Jonglör kızın top çevirme

aşamalarını gösteren resimler, işin nasıl yapıldığını adım adım göstermesi itibarıyla bir tür eğitim kaydı olarak nitelendirilebilir durumdadır. Bu bağlamda, Çin'de rastlanan Han Hanedanı dönemi mezar resimlerinde ve eski Yunan eserlerinde de belirli bir davranışın ya da işin, oluş sürecinin yansıtılması amacıyla hareketlilik algısı yaratan başka örneklere rastlamak da mümkündür (David, 2003, s. 370).

İnsanlık tarihi boyunca hiyeroglif, piktogram ve ideogram gibi sabit imgelerle yapılan anlatmaya dayalı kodlamalarının ötesinde bilinçli ve nitelikli olarak "canlandırmalı" şekilde tasarlanan duvar resimleri 21. yüzyılın sinema teknolojilerinin ilk güdüleyicileri olarak kabul görmektedir. Uzun yıllar boyunca insanlığın zihnini yoran *hareketli temsil yaratma merakı*, elektriğin yaygınlaştığı 19. yüzyıla kadar son derece basit fikirlerle ve düzeneklerle kendini ortaya koyma çabası içinde olmuştur. Binlerce yıllık birikim ve tecrübe, teknik imkânların gelişmesiyle birlikte ancak 1800'lü yılların sonlarından itibaren bilinen manadaki filme dönüşmüştür. Bu aşamada sürecin önemli noktalarını ele almak yerinde olacaktır.

Çinli düşünür ve Mohizm'in kurucusu olan Mozi (MÖ 470-390), uzun yıllar optik yanılsamalar üzerinde çalışmış ve iğne deliği büyüklüğünde bir alandan sızan ışığın, ışının doğrusallığı prensibinden ötürü görüntüyü ters olarak taşıyacağını ileri sürmüştür (Joseph Needham, 2004, s. 81). Aynı çağda yaşayan Aristo da, parçalı bir güneş tutulması esnasında yapmış olduğu gözlemlere dayanarak ışığın doğrusallığı hususunda benzer kanılara varmıştır (Kelley & Milone, 2011). Diğer yandan MÖ 300 yılında yaşayan Öklid ve İskenderiyeli Teon'un da optik konusunda yaptıkları çalışmalarda birbirine yakın sonuçlara ulaştığı bilinmektedir (Smith, 1999, s. 16). 6. yüzyıla gelindiğinde Ayasofya'yı da tasarlayan Mimar Trallesli Anthemius ve 9. yüzyılda yaşayan El-Kındi de optik üzerine yaptıkları çalışmalarda, benzer bir şekilde küçük bir delikten giren ışığın, arka tarafa ters bir görüntü düşürebileceğine dair kanıtlara ulaşmışlardır (Kelley & Milone, 2011). Ancak bin yıldan fazla bir süre zihinleri meşgul eden bu tür optik meseleleri, 11. yüzyılda yaşayan Arap fizikçi İbn-i Heysem'in yaptığı çalışmalarla teoriden pratiğe dönüşerek önemli bir ilerleme kaydetmiştir (Ptolemy & Smith, 1996, s. 57). İbn-i Heysem, serap görme, ışığın kırılması, perspektif ve illüzyon konularını açıkladığı optik kitabında, karanlık oda olarak tanımladığı Camera Obscura'yı da tanıtarak bilim ve sanat dünyasına önemli bir katkı yapmıştır. Kitaplarının çevrilerek Batı'ya ulaşması Camera

Obscura'yı bütün dünyanın tanımasına olanak sağlamıştır (Kelley & Milone, 2011, s. 83). Camera Obscura'yı, 16 yüzyıla gelindiğinde Leonardo da Vinci de ele almış ve Codex Atlanticus (Vinci, 1955, s. 232, 949) eserinde yer vererek güzel resim yapmanın en iyi yöntemlerinden birisi olduğunu ifade etmiştir.

Optik meseleleri ve sabit görüntülerin hareketlendirilmesi konusu yalnızca tıpçıların bilim adamlarının ilgisini çekmemiştir. Eş zamanlı olarak dünyanın pek çok yerinde, farklı beklentilerle ve kaygılarla pek çok kişinin alakasını kazanmıştır. Çin'de 1000'li yıllardan beri bilinmekte olan "*Koşan at lambası*" da filme giden yolculuğun bu tip örneklerinden birisi olarak kabul edilmiştir. Bu tertibat sayesinde, yanan bir mumun alevinden yükselen sıcak havanın, kare kare koşan at figürlerinin bulunduğu silindir şeklindeki bir kâğıdı, lambanın şaftı üzerinde döndürmesiyle duvarda koşan bir at görüntüsü yakalanabiliyordu. Bir Cizvit bilgini olan Athanasius Kircher'in 1645'te basılan kitabı Ars Magna Lucis et Umbrae'de bahsi geçen steganografik ayna ile kurguladığı ışıklı yansıtıcı da (Merrill, Larsen, & Harold B., 1989, s. 13) ilerlemenin önemli parçalarından birisi olmuştur. Bu düzenek, koşan at lambası gibi, farklı devirlerde, yerlerde eğlence amaçlı olarak kullanılmış, *ışıkla bir yüzeye yansıtma prensibine sahip* tüm yansıtıcıların derlenip toparlanmış bir numunesi şeklindeydi. Bu prototip, 1870'li yıllarda Henry R. Heyl tarafından patenti alınacak olan Büyülü Fener'in (McCosker, 1941, s. 406) atası konumundaydı. Büyülü Fener'in öncüllerinden bir diğeri ise 1804 yılında Paul de Philipsthal tarafından İrlanda'da icat edilen ve *Çözünen Resimler* (Roo, Dissolving views, 2020) olarak literatüre geçen yansıtma teknolojisiydi. Ayrı ayrı fenerlerle birden fazla ışığın ve yansıtıcı merceğin bulunduğu bu yöntemle, ışık yardımıyla farklı resimler eş zamanlı olarak duvarlara yansıtabiliyordu. Onu farklı kılansa, mercek ayarlamalarıyla büyütülüp küçültülebilen görüntülerin birbirinin içerisine geçerek farklı bir atmosfer oluşturmasıydı. Bu özelliği onları, uzun yıllar boyunca Fantazmagori olarak adlandırılan korku tiyatrolarının vazgeçilmez unsurlarından birisi haline getirmiştir.

1840'a gelindiğindeyse, hakkında detaylı bir bilgi olmamakla birlikte gözlükçü olarak tanınan Bay Clarke tarafından tek alette iki ayrı feneri bir araya getiren Biscenaskop tanıtıldı. Biscenaskop'la birlikte üçlü fenerler de gösteri dünyasında yerini aldı. Bu dönemde yansıtma mekaniklerinin yanında, yansıtılan resimleri üreten çalışmalar

da hız kazanmıştı. 1844 yılında İngiliz ressam ve gösteri adamı Henry Langdon Childe tarafından geliştirilen ve Kromatrop (Roo, Chromatroop, 2019) olarak isimlendirilen renkli cam diskler, yansıtıldığı yerde göz kamaştırıcı renklerden oluşan geometrik şekiller yaratarak bir görsel şölen sunarak (Morton, 1876, s. 150) dikkat çekiyordu.

Resimlerden süren bir hareket elde etme kaygısı yukarıda da bahsedildiği üzere Altamira Mağarasında bulunan yaban domuzu çiziminden Mısır hiyerogliflerine, eski Yunan eserlerinden gölge oyunlarına kadar ilkel düzeyde olmakla birlikte süreklilik içerecek şekilde devam etmiştir. Işık ve optik çalışmalarındaki gelişmeler, fizik, kimya ve tıp alanında yapılan çalışmalarla da desteklenmeye başladıkça, bilimsel yönü kuvvetli olan mekanikler de üretilmeye başlandı. Bunlardan birisi olan ve Stroboscopic Principle (Faraday, 1831, s. 205) olarak bilinen yöntem de, insan gözü retinasının, alınan görüntüyü saniyenin 1/16'sı kadar süre ile tutması esasına dayalı olarak geliştirilmiştir. Kimi kaynaklarda bir *göz kusuru* olarak da tanımlanabilen bu esasa göre, tamamlanmamış olmakla birlikte, tamamlandığında bir kompozisyon yaratabilecek resimler, belirli hızlarda döndürülerek bir önceki resmi hafızasında tutan gözün, artarda gelen kareleri birleştirmesi, süren/tekrar eden bir döngü yaratabiliyordu. Bu suretle, bir bütünün parçaları niteliği taşıyan tekli kareler, arka arkaya gösterilerek kısa da olsa bir tür animasyona dönüşüyordu. Bu görüntüleri tek bir kadrajdan izleme olanağı sağlayan ve Fenakisticope[2] olarak adlandırılan cihaz ise Aralık 1832'de Belçikalı fizikçi Joseph Plateau ve Avusturyalı Geometri profesörü Simon Stampfer tarafından hemen hemen aynı zamanlarda icat edildi.

Her yeni icat bir öncekilerin tamamlayıcısı olurken, bir sonraki adımın da öncülüğünü yapıyordu. Bu silsileyi 1866 yılında Zoetrope, 1868 yılında FlipBook ve 1887 yılında ise Praksinoskop takip etmiştir. Fenakisticope'un silindir şeklinde çalışılmış bir sürümü olan ve Milton Bradley tarafından geliştirilen Zoetrope ilk aşamada bir oyuncak olarak tanıtılmış ve ciddi bir başarı elde etmiştir. Fenakisticope'tan farkı, ortaya çıkan hareketin aynı anda daha fazla kişi tarafından izlenilebilmesiydi. Flip ya da flickBook olarak bilinen çevirmeli kitaplar da hareketli görüntü denemelerine yeni bir

[2]Yunanca aldatma/aldanma anlamlarına gelen phenakizein(φενακίζειν) ile göz ve yüz anlamlarına gelebilen ops (ὄψ) kelimelerinin birleşiminden doğmuştur. Dilimize optik illüzyon / göz aldanması gibi aktarmak mümkündür.

soluk getirmiştir. Öncüllerinin ortaçağa kadar uzandığı iddia edilse de bu savı kanıtlayacak bir veriye rastlanmamaktadır. Bu bağlamda değerlendirilebilecek tek ürün, Ostrogothik Kral Büyük Theodoric hakkında yazılmış anonim Sigenot (Anonim, 2020) adlı eserdir. Eserde bulunan şiirler her biri birbirini ardışık olarak takip eden resimlerle birlikte verilmiştir. 1470 tarihli bu kitap, yukarıda bahsi geçen MÖ 12. yüzyıla tarihlenen Beni Hasan Nekropol alanında Baget III ve XV mezar odalarında bulunan "Güreşen Adamlar" ve "Jonglör Kız" çizimlerini andırmaktadır. Flickbook bu tür sabit resimleri hareketli hale getirebilecek bir kitapçık sunuyordu ve ilk patenti 1868 yılında John Barnes Linnett tarafından "hareketli resim" anlamına gelen Kineograph olarak alındı (G.E. Eyre, 1865, s. 65). 24 yıl sonra Alman filminin öncülerinden Maks Skladonowsky ardışık olarak çekilmiş fotoğrafları ilk kez bir kitap haline getirdi. 1894 yılına gelindiğindeyse, fotoğraflardan oluşan bu Flickbook'ları mekanik hale getiren bir araç icat edildi. Herman Casler tarafından geliştirilen ve Mutoskop olarak literatüre geçen bu araç, fotoğrafları bir ciltle birleştirmek yerine silindir üzerinde döndürüyordu ve kitapta el ile yapılan sayfa geçme hareketini bir anlamda otomatik olarak yapabiliyordu. Devrinde büyük bir ilgiyle karşılaşan bu mekanizma kısa sürede bütün Avrupa'ya yayıldı ve para atılarak çalıştırılan bir eğlence aracına dönüştü.

Benzer prensiplerle çalışan bir diğer mekanizma ise Praksinoskop'tu. 1877 yılında Charles Emile Reynauld tarafından Fransa'da icat edilen makina Zoetrop'un daha akıcı bir versiyonunu sunuyordu ve elle döndürülen resimlerin duvara yansıtılmasını sağlıyordu (Herbert, 2020). Bir sonraki adımda, yine Reynauld tarafından geliştirilen Praksinoskop Theatre tanıtıldı. Bu cihaz salonlarda daha büyük ve geniş alanlara yansıtma yapabilecek kapasitede olmasıyla öne çıkıyordu. Son olarak ise Theatre Optique olarak bilinen mekanizma geliştirildi (Abel, 2005, s. 33) ve sıcak hava motoruyla da çalışabilen bu cihaz, daha uzun metrajlarda resim gösterebilme özelliğiyle sahne sanatlarının tamamlayıcısı oldu.

Eğlence sektörüne aktarılan bu teknikler, halk nazarında ciddi bir beğeni kazansalar da geliştiricileri için hala ham durumdaydılar. Hareketli görüntü oluşturmak ve yansıtmak artık pek çok farklı mekanikle yapılabiliyordu ancak hiçbirinde akıcılık yoktu. Bununla birlikte, net ve pürüzsüz görüntüler yansıtmak ve ses eklemek de mümkün değildi. Yansıtılacak görüntülerin kâğıt, mika ve cam gibi satıhlara işlenmesi

gerekiyordu. Özellikle cam diskler iyi bir performans sergiliyordu ancak akıcı ve kesintisiz bir görüntü oluşturmak için yeterli değillerdi. Akıcı görüntü yaratma çabaları ilk kez 1843 yılında Tw. Naylor tarafından başlatılmış ancak kayda değer bir ilerleme sağlanamamıştı. Naylor Fantazmagori altyapısını modifiye ederek görüntüleri çok daha akıcı hale getirebilecek bir taslak üzerinde çalışmış olsa da bunu başardığına dair bir veri bulunmamaktadır. (Leskosky, 1993). Naylor'u, 1847 yılında Avusturyalı sihirbaz Ludwig Döbler takip etti. Döbler o dönemde kullanılan farklı teknikleri bir araya getirerek yeni bir görüntü formu yaratmaya çalıştı ancak başarılı olamadı. Bu süreçte en kayda değer ilerlemeyi Franz Von Uchatius (Özuyur, 2017, s. 14) gösterdi. 1851 yılında, bir gaz lambası eşliğinde 100 görüntü ve 100 mercekten oluşan bir cihazla 30 saniyelik nispeten akıcı bir görüntü yaratmayı başardı ve ilk gösterim Avusturya Bilimler Akademisi'nde yapıldı (Everdell, 1998, s. 13-14). Ancak Uchatius'un ticari kaygılarının olmaması tekniğin gelişmesine olanak vermedi. Asıl mesleğinin askerlik olması ve torpido sitemleri ile balistik üzerine çalışması bu tür beklentileri ortadan kaldırıyordu. [Fotoğrafçılık çalışmalarını balistik incelemeleri iyileştirebilmek için yaptığı ifade edilmektedir-güvenilir kaynak bulunamadı]

Bütün bu ilerlemelerle birlikte Bay Geyling, J. Duboscq ve Thomas Ross gibi geliştirmeciler de, kendi çalışmalarıyla stabil bir hareketli gösterinin yaratılabilmesi için katkı sağlamaya devam ettiler. Geliştirme süreçlerinin ortasında icat edilen fotoğraf, daha önceleri çizimler üzerinden ilerleyen hareketli görüntü yaratma çabalarını farklı bir noktaya taşıyordu. Fotoğrafın çekimi ve baskı konusundaki hızlı ilerlemeler, pek çok bireysel kullanıcının da farklı amaçlarla teçhizat edinmesine olanak tanıdı. Kullanımın artması, videoya giden yolu da bir hayli kısalttı. Ardışık fotoğraflar çekerek bir araya getirmek önemli bir kilometre taşı oldu. Fotoğraf alma ve emülsiyon teknolojilerinin erken zamanlarına denk gelen Stereoskopik fotoğrafçılık dönemi, her ne kadar istenilen kareleri yakalama noktasında yavaş kalsa da arka arkaya çekilmiş pozlar yeni tekniklerin geliştirilmesi adına önemli bir vizyon yarattı. Sıralı fotoğrafların oynatılması bir hayli popüler hale geldi ve gelecekte Stop Motion/Stop Stop olarak tanımlanacak olan sinema tekniğinin öncülü oldu. Kronofotografi olarak da tanımlanan ardışık fotoğrafların gelişiminde pay sahibi olan bir diğer unsur ise başta astronomi ve meteoroloji olmak üzere çeşitli alanlarda yapılan bilimsel çalışmalar oldu. Bu tür sıralı fotoğraflamalar, çeşitli

bilimsel araştırmalarda referans olarak değerlendirilmek üzere sık sık kullanılmaktaydı. İnsanların ve hayvanların hareketleri, bitkilerin gelişimi, gökyüzü hareketleri, bulutların seyri ve iklimsel hareketlilikler üzerine yapılan pek çok bilimsel çalışma, daha detaylı değerlendirmelerin yapılabilmesi adına kare kare fotoğraflanıp albümler şeklinde birleştirilerek yorumlanıyordu. Dönemi itibarıyla fotoğraf, sanatsal bir çalışma alanından ziyade, bilimsel çalışma alanlarının en değerli kayıt cihazı olarak hastanelerin, laboratuvarların ve gözlemevlerinin vazgeçilmez bir ekipmanı olarak kullanılıyordu.

1851'de Antoine Claudet, peşi sıra çekilmiş birden fazla görüntüyü aynı plaka üzerine pozlamayı başardı (Brothers, 1899). 1895'te İngiliz deniz subayı ve enstrüman yapımcı Francis Herbert Wenham iki Fenakistiskop'ta görüntülenmek üzere on stereoskopik görüntü dizisi yaptığını iddia etti. Hobi olarak uçak kanadı tasarlayan ve havacılığın gelişimine önemli katkılar sağlayan Wenham, normalde deniz motorları, pervaneler ve sıcak hava motorları üzerine çalışıyordu. Ayrıca kariyeri boyunca, Wenham gaz lambasını icat etmenin yanında, mikroskoplar, objektifler, lensler ve prizmalar hakkında da pek çok makale yayınladı. Wenham ve onun gibi pek çok farklı alanda çalışan insanların çalışma yelpazeleri, bugünün sinemasına giden yolun çeşitliliğini, kolektifliğini ve ısrarcılığını göstermesi bakımından değerlidir. Praglı Fizyolog Johann Nepomuk Czermak ise 1855'te hareketli görüntüler hakkında bir makale yayımladı ve Fenakistikop üzerinde yaptığı birtakım geliştirmeleri tanıttı (Czermak, 2021).

20. yüzyıl itibarıyla, bireysel geliştiricilerin çabalarının yanında, kurumsal hareketlenmeler de başlamıştı. 1900 yılında Eastman Kodak Company'nin "*hayatınızın anlarını kutlayın*" sloganıyla piyasaya sunduğu Brownie adındaki kutu kamera her ne kadar bir fotoğraf makinesi gibi görünse de getirmiş olduğu yaklaşım dolayısıyla çok daha fazlasına kapı aralıyordu. Bakış açısı ile fotoğrafı özel anları kaydeden bir cihaz olmaktan çıkartarak, sıradan anların da fotoğraflanmaya değer olduğunu savunuyordu ve reklamlarında bunu vurguluyordu. Günlük hayatın, sıradan insanların, işlerin ve eşyaların da fotoğrafçılık dairesine girmesi, stereoskopik temsilleri de çeşitlendiriyor ve çok daha fazla insanın fotoğrafçılık, yansıtma ve hareket yaratma konularıyla ilgilenmesine olanak sağlıyordu. İngiliz matematikçi, kimyager, astronom ve botanikçi olan Frederick William de Herschel (Schaaf, 2013) 1850'lerde fotoğrafçılık üzerine yaptığı çalışmalarda stereoskop temelli olarak birtakım katkılarda bulundu (Peres, 2008). 1858 yılına

gelindiğindeyse, Joseph Charles d'Al Almeida tarafından anaglif yöntemi kullanılarak stroboskobik prensiplerin Fenakistikop üzerine uygulanması suretiyle ortaya çıkan bir teknik üretildi (Boutan & Almeida, 1874, s. 441) (Loudon, 1834, s. 89)

Bir yandan fotoğraf çekme ve baskı teknikleri gelişirken bir yandan da bu fotoğrafları yansıtabilecek ve oynatabilecek düzenekler geliştiriliyordu. 1859'da Belçikalı inşaat mühendisi ve mucit Henri Désiré du Mont, patentleri kendisinde olan stereoskopik ve stroboskopik görüntüleme aparatlarında çalışacak ve hareketlerin birbirini izleyen aşamalarını yalnızca saniyelerden oluşan aralıklarla yakalayabilecek bir kamera geliştirdi (Cinema, 2021). Takibinde 1860 yılında Peter Hubert Desvignes, Mimoskop'un, 1961 yılında ise Amerikalı mühendis Coleman Sellers, Kinematoskop'un, yine aynı yıl Samuel Goodale Mutoskop'a benzeyen Stereoskop'un patentini alarak video kameraya ve filme giden yolda önemli adımlar attılar. 1865 yılında Jan Evangelista Purkyne kendi torunlarını eğlendirebilmek için yaptığı basit cihazını, 1870 yılında Philadelphia'lı mühendis Henry Renno Heyl'in Fazmatrop'u takip etti (Rossell, 2006). Bir kilise gecesinde, vals yapan bir çiftin dört ayrı hareketini dört kez tekrarlayan bir disk ile yaptığı yansıtmayı 1500 kişi izledi ve bu görsel şölene 40 kişilik bir orkestra eşlik etti. Hareketli bir görüntü parçasının sesli olarak gösterilmesi, dönemin şartları göz önünde bulundurulduğunda kayda değer ve büyüleyici bir gelişmeydi. Buradan hareketle fotoğraf, kayıt, baskı, yansıtıcı ve ses gibi ayrı tekniklerin, farklı kişiler tarafından hemen hemen eş zamanlı olarak çalışıldığı sonucuna ulaşmak mümkündür. Bu çok disiplinli ve eş zamanlı ısrarın yarattığı atmosfer, insanlığın basit düzeneklerden filme ve sinemaya giden mesafeyi 100 yıl gibi çok kısa bir sürede almasına da olanak sağlamıştır.

1864 yılında renkli fotoğrafın öncüllerinden olan Fransız Louis Arthur Ducos du Hauron son derece değerli iki fikrin patentini aldı (Gernsheim & Gernsheim, 1952, s. 2). Ardından ise 1876 yılında Wordsworth Donisthorpe nesnelerin sıralı görüntülerini şerit halinde bir kâğıda sıralayıp stroboskopik dürbünle izleyicinin gözü önüne getirecek bir ürün geliştirdi. Thomas Edison ise sahneye 1877 yılında ses kaydedip çalabilen Fonograf ile çıktı. Fonografın icadı ve yaygınlaşması sonrasında W. Donisthorpe, ünlü Nature dergisinin 24 Ocak 1878 tarihli sayısında,

"Fonograf'ı Kinesigrafla birleştirerek, sadece Bay Gladstone'un[3] konuşan bir resmini üretmekle kalmayacağım, hareketsiz dudakları ve değişmeyen ifadesiyle, en son Türk karşıtı konuşmasını kendi sesiyle ve tonuyla uyumlu bir şekilde okutacağımı taahhüt edeceğim. İş bununla da sınırla kalmayacak, gerçek boyutlu fotoğrafın kendisi de hareket edecek ve sözler ve jestler gerçek hayattaki gibi olacak"

şeklinde bir bildirge yayınladı (Donisthorpe, 1878, s. 242). 1874 yılında, fotoğrafın yolu yeniden astronomiyle çakıştı. İngiliz bilim adamı Astronom Jules Janssen, Venüs'ün geçiş aşamalarını kayıt altına almak ve birtakım hesaplamalar yapmak istiyordu. Ancak mevcut fotoğraf makinelerinin çalışma prensipleri kısa süreli pozlamalar yapmaya imkân tanımıyordu. Janssen, Colt marka bir revolver silahın silindir mekanizmasından ilham alarak aynı esasla çalışan bir mekanizma üretti. Dönen bir çark vasıtasıyla toplam 18 saniyede, 1.5 saniyelik obtüratör hızıyla, arka arkaya 12 fotoğraf çekilebiliyordu. Zaman atlamalı fotoğrafçılığın öncüllerinden birisi olarak da kabul edilen bu fotoğraf tabancası, temelde o dönemin gözde alanlarından olan şov dünyasına yönelik bir hareketli görüntü kaydetme tekniği olmasa da bu bağlamda yapılan pek çok çalışmaya ilham olarak kameranın icadında en önemli sıçrama noktalarından birisi olarak kabul edildi.

Bu sıçramalardan bir diğeri ise Amerikalı bir politikacı ve iş adamı Leland Stanford'un atlarının koşum esnasındaki hareketlerini fotoğraflayarak çözümlemesi için işe alınan İngiliz fotoğrafçı Eadweard Muybridge yaptı (Abel, 2005, s. 35). Stanford Üniversitesi'nin de kurucusu olan Lenand Stanford, boş zamanlarında bölgede yapılan ve prestij kaynağı olan yarışlar için kendi atlarını yetiştirmekle meşgul oluyordu. "Atların dörtnala koşarken ayaklarının dördünün birden havada olup olmadığı" sorusu dönemin at yetiştiricileri arasında popüler bir soruydu ve pek çok kişinin merakını cezbediyordu. Ancak yapılan yorumların ve girilen iddiaların ispatını mümkün kılacak bir olanak yoktu. Bu duruma bir çare düşünen Stanford, Eadweard Muybridge ile anlaşarak koşan bir atın her anını fotoğraflamasını istedi. Muybridge 1873 yılında birtakım denemelerde bulunsa da istenilen sonucu elde edemedi. Ancak 1878 yılında yaptığı denemede, koşu güzergâhına yerleştirdiği 12 kamerayla ardışık 12 fotoğraf çekerek, atın koşarken

---

[3]William Ewart Gladstone (1809-1898). Türk karşıtlığıyla öne çıkan Liberal Partili bir politikacı ve Birleşik Krallık Başbakanıdır.0

bulunduğu bütün pozisyonları yakalamayı başardı (Abel, 2005, s. 170). Yakaladığı hareketi aynı kusursuzlukla yansıtabilmek için bugünkü projeksiyon cihazının en önemli öncüllerinden birisi olan Zoopraksiskop'u icat etti. Muybridge'in bu başarısı yalnızca fotoğrafçılık alanında değil, resim alanında da ciddi bir etki yarattı. O güne kadar yapılan koşan at resimlerinde en az iki bacağı yere değecek şekilde resmedilen atlar, bu gerçeğin anlaşılmasından sonra tüm ayakları havada olarak resmedilmeye başlandı. Zoopraksiskop'un ardından 1881 yılında Polonyalı-Amerikalı animatör Max Fleischer tarafından, hareketli görüntüleri kare kare izleyip elle kopya etmek için geliştirilen Rotoskop icat edildi. Elle oluşturulan animasyonların çizim süreçlerini kolaylaştıran Rotoskop, bugün de görsel efekt endüstrisinin sıklıkla başvurulan terimlerinden birisi olarak hala kullanılmaktadır. (Carlson, 2017, s. 754).

1882, Muybrigge'in çalışmalarına ciddi katkıların yapıldığı bir yıl oldu. Fransız fizyolog Etienne-Jules Marey, saniyede 12 ardışık kare çekebilen ve hepsinden önemlisi, bu hareketlerin farklı aşamalarını tek bir plaka üzerine kaydedebilen bir kronografik fotoğraf tabancası icat etti. Amacı, hayvan ve insan hareketlerini pozlayarak hareketin doğasını derinlemesine inceleyebilmekti. Muybridge ve Marey'in ardı ardına yakaladıkları bu başarı, dünyada önemli bir eşiğin aşılmasını sağladı. Uzun pozlamalı tekli fotoğraflardan saniyede 12 poz çekebilen makinelere ulaşılması (Shimamura, 2021), çok daha seri, kusursuz ve sınırsız kayıtların alınabileceği hususunda büyük bir umut yarattı.

Fotoğraf çekim teknikleriyle birlikte yansıtma ve gösterme teknikleri de gelişmekteydi. Emile Reynaud tarafından geliştirilen Praksinoskop, renklendirilmiş görüntülerden oluşan şeritleri, belirli bir döngü içinde, ses efektleri de katarak manuel olarak yansıtabiliyordu (Abel, 2005, s. 48, 83). Bu cihazla 1892 – 1900 yılları arasında, Paris'teki Musée Grévin müzesinde beş yüz binden fazla ziyaretçiye on üç bine yakın gösteri yapıldığı bilinmektedir.

Tarihe geçen bir diğer gösteriyi ise 1893 yılında Edison Manifacturing Company yaptı (Abel, 2005, s. 288). Üç demircinin ortada bulunan bir örs üzerinde çekiçleriyle demir dövmesini ve sonrasında mola verip içki içmelerini gösteren yaklaşık yarım dakikalık bu film, halka açık bir sergide gösterilen ilk kinetoskop filmi oldu. Amerika'nın ilk film stüdyosu olarak da anılan Black Maria stüdyosunda William KL Dickson

tarafından çekilen *Blacksimith* filminin gerçek bir demircide değil de kurmaca bir sahnede, rol yapan birkaç adam tarafından canlandırılarak çekilmesi, Dickson'un ekibinde rahatsızlık yarattı. Gerçekte olmayan bir durumun, bu şekilde sanki gerçekmiş gibi hissettirecek bir vaziyette verilmesi bir nevi aldatma olarak algılandı[4] (Eagan, 2010, s. 1-2). Dünyadaki ilk toplu film gösteriminin, Fransa'da Lumiere Kardeşler tarafından yapıldığı bilinse de, tarihe geçen ilk gösterim Edison Manifacturing Company tarafından yapılan bu gösteri olmuştur.

Fotoğraf ve film ekipmanları üreten bir ailenin çocukları olan Lumiere Kardeşler ise bir yandan üretim yaparken bir yandan da geliştirdikleri ürünlerin patentlerini alarak faaliyet göstermekteydiler (Abel, 2005, s. 5). Bununla birlikte gelecek vadeden fikirler ve ürünler üzerinden patent avcılığı da yapmaktaydılar. Bu dönemde Fransız mucit Léon Bouly, 1892 yılında icat ettiği ve Yunanca hareketli yazı anlamına gelen *Sinematograf* olarak adlandırdığı cihazın patentini, yaşadığı maddi sıkıntılar sebebiyle elinde tutamadı ve haklarını Lumiere Kardeşlere satmak durumunda kaldı (Abel, 2005, s. 573). Bu Sinematograf'ın biraz daha geliştirilmesinden sonra Lumiere Kardeşler, 1895 yılında Avrupa'da bilinen ilk toplu film gösterimini yaparak büyük bir başarı kazandılar. Avrupa'da büyük ses getiren gösteri, Paris'te bulunan Ulusal Sanayiyi Geliştirme Derneği'nde yaklaşık 200 kişilik bir salonda yapıldı ve Lumiere Kardeşler için büyük bir prestij kaynağı oldu. İlk biletli gösteri ise yine aynı yılın sonunda Salon Indien du Grand Cafe'de on filmlik bir programla gerçekleştirildi.

Temsile ya da salt anlatıya dayalı olarak kendisini ortaya koyan iletişim araçlarından farklı olarak "kaydetme ve kayıttan yürütme" özelliğine sahip iletişim araçlarının ortaya çıkışı ve gelişimi, yukarıda da bahsi geçen hareketli kaya ve duvar resimlerinin, ilk örnekleri MÖ. 5200 yıllarına tarihlenen hiyerogliflerin ve ortaya çıkışı MÖ. 3500'lü yıllar olarak kayıtlara geçen yazının icadı kadar önemlidir (Monaco, 2001, s. 30). Zaman içinde teknolojinin gelişmesine de paralel olarak çok daha farklı uygulamaların ortaya çıkması, insanın kamera ve filmin icadına giden yolculuğunu gözler

---

[4]Edison'un bu çalışması, yapılan ilk film olarak tarihe geçmiştir. O güne kadarki bütün denemelerde herhangi bir şeyin, herhangi bir anı kaydedilirken, Dickson, kurgulanmış, sonradan oluşturulmuş bir sahneyi kayda almıştır. Bu durum filme, "kurguyla yapılmış olan ilk film" unvanını kazandırmıştır. Dickson hakkında daha fazla bilgi için: (Eagan, America's Film Legacy: The Authoritative Guide to the Landmark Movies in the National Film Registry, 2010)

önüne sermektedir. Bu süreçte, her bir gelişme, bir önceki aşamanın tamamlayıcısı, bir sonraki aşamanın ise güdüleyicisi olarak bugünkü sinemaya giden sürece katkı sağlamıştır.

Tarihin farklı devirlerinde, farklı medeniyetlerin birbirlerinden bağımsız olarak ortaya koydukları "hareket izlenimi yaratma" ve "hareketi kaydetme" uygulamaları hususunda üzerinde durulması gereken en önemli noktalardan birisi de motivasyon kaynaklarıdır. İnsanı canlılığı resmetme, güncel ifadesiyle kaydetme ve kayıttan yürütme konusunda tetikleyen, bu hususta teşvik eden şey neydi? Ortak bir kaygının ürünü müydü yoksa farklı sebepleri mi vardı?

Kayıttan yürütme, hatırlatma, belletme ve unutturma gibi doğal; üzerine yazma[5] ve inşa etme gibi özel bir kavrama karşılık gelmektedir. Her anlamda bireysel ya da kolektif belleği harekete geçirme hedefi taşıyan bu kavramlar, geçmişte gerçekleşen bir olayı, söylevi, duayı ya da repliği Antik Çağ'dan Rönesans'a ve hatta bugüne dek ezberde tutma gayesi taşımaktadır (Göle, 2007, s. 24). Yapılan tüm bu çalışmaları salt sanatsal bir temsilden önce gelecek ile kurulan bir bağ olarak tanımlamak daha yerinde olacaktır. Zira bu, Paleolitik çağdan önce keşfedildiği kabul edilen "işlevsel imge"yi temsil etmektedir (Yücel, 2012, s. 27). Latince'de ölüm anlamına da gelen imago (Oxford, 1968, s. 831), Regis Debray'ın da ifade ettiği üzere, kavramsal olarak ölümle ilişkilidir ve ölüm karşısında kazanılan bir utkuyu, bir zaferi simgelemektedir (Yücel, 2012, s. 27). Dolayısıyla önem atfedilen bir anın korunması, saklanması, arşivlenmesi yahut aynı duyguyu verecek şekilde bir gösteri unsuruna dönüştürülmesi ilk tetikleyicilerden birisi olmuştur. Bu beklentiler, dijital olarak kayda alma ve kayıttan yürütme teknolojilerinin gelişim sürecinde de ortaya çıkmış, fotoğrafın ve sinemanın öncülü olarak kabul edilen düzenekler, arşivcilik, meteoroloji, biyoloji, zooloji, botanik ve tıp başta olmak üzere pek çok alanda kullanılarak gelişmiştir (Metz, 2012, s. 94). Ancak "anlatımın şekillendirilebileceği" gerçeğiyle birlikte basit kaya resimleri dahi, tek bir resimken ayrı, yanındaki resimlerle değerlendirildiğinde ayrı anlamlar ihtiva edebilecek ve bunu yaparken de canlılık izlenimi vererek izleyen yahut kafasında canlandıran insanın o anı zihninde yaşamasını sağlayabilecek bir gösteriye dönüşmüştür. Burada bütün kaya

[5] Mevcut veriyi, eski halini unutturacak şekilde kalıcı olarak değiştirme.

resimlerini bu grubun içine dâhil etmek mümkün olmamakla birlikte, yukarıda da bahsi geçen seçkin örnekler üzerinden bu tür çıkarımlar yapmak mümkündür. İmgeler bir yandan sabit bir anı yahut nesneyi karşılayacak şekilde inşa edilirken bir yandan da olayların gelişim süreçlerini ifade etmek için kullanılmış ve bütün yansıtmalar gerçeğin bir yorumu olarak karşımıza çıkmıştır (Yücel, 2012, s. 38).

Dünyanın ilk sinema okulunun kurucusu olan Kuleşov için sinemayı herhangi bir kayıttan ve diğer sanatlardan ayıran şey, montaj teknikleriyle bir bütünlüğü olmayan bölümlerin anlamlı, ritmik bir dizilim içinde organize edilebilmesi olmuştur. Ayrıca *Kuleshov effekt* olarak literatüre geçen deneylerde de oyuncudan ziyade kurgu ile bir anlam yaratma çabası gözlemlenmiştir. Bu bağlamda A. Hitchcock da benzer bir şekilde bir filmi, oyuncu performanslarından ziyade kurgu performansıyla ölçmüş ve kurguyu ön plana çıkarmıştır. Bu referanslar ışığında çöp adamlar şeklinde dahi olsa duvara ya da bir vazoya resmedilmiş bir animasyonun kimliksiz oyuncuları üzerinden bile işlevini yerine getirebildiğini söylemek mümkündür (Stam, 2014, s. 49). Bu hususta dünya sinema tarihinin önde gelen montaj teorisyenlerinden Pudovkin de kurgunun "*tarihin ve psikolojinin birbirine karışıp birleşmesi yoluyla, genel bir olaya doğru sürükleyecek pürüzsüz görüntüler dizisi yaratmak için*" kullanılabilecek bir araç olduğunu ifade etmiştir (Pudovkin, 1953, s. 31); (Pearlman, 2016, s. 172). Kayalara kazınmış animatif bir sahnelemeyi sabit bir resimden ayıran şey ise birbirini izleyen sahnelerden oluşan kompozisyonun taşıdığı dil yetisidir. Ortaya çıkan ürün, yazının da henüz bildiğimiz formlarında olmadığı bir çağda, sözün ve resmin de ötesine geçen bir anlatma potansiyeli taşımasıyla, benzeri olan her şeyden ayrılmıştır (Metz, 2012, s. 52). Bu bağlamda, Christian Metz'in, "fotoğraf bir şeyler anlatmak istediğinde sinemaya dönüşmüştür" ifadesi önemli bir perspektif yaratmaktadır.

Bunu sağlamanın bir yolu da, ortaya çıkışına doğrudan şahitlik etmemiş olsak da, gelişimini ve kurumsallaşmasını gözlemleyebildiğimiz modern kayıttan yürütme teknolojilerinden birisi olan filmdir. Filmin teknik bir ilerleme olarak ortaya çıktığı süreçte var olan kaygıların ve beklentilerin hızla değişmesi, kurgu ve montaj ile birlikte bir sanata dönüşmesi ve felsefi derinlik kazanarak başlangıçta hiç de hesap edilmemiş olan bir noktaya gelmesi, basit kaya resimlerinden hareketli çizimlere, storyboard'u andıran gelişmiş hiyerogliflerden yazıya kadar olan süreç hakkında bize pek çok ipucu

vermektedir. Bu hususta A. Malraux'un da ifade ettiği üzere, sinemayı kısaca "bir yeniden üretim aracı" olarak tanımlamak mümkündür. Dolayısıyla insanlığın iletişim serüveninde yer alan hemen bütün gelişmelerin ortak dürtüsünün, ölen, geçmişte kalan bir anın yeniden üretimi üzerinde inşa edildiği çıkarımını yapmak yanlış olmayacaktır. Film üretilirken kullanılan senaryo, ışık ve hareket, fiziksel film üretimi bittikten sonra devreye giren kurgu ve montaj süreçleri, üretilen filmi gerçekliğinden kopartarak yeni bir gerçeklik haline getirebilme gücü yaratmıştır. Bu gücün fikri tasarımı sinemayı felsefenin bir konusu yaparken, bu tasarımın estetik yönü ise sanatın konusu haline getirmiştir.

1.2
TARİH YAZIMINDA SİNEMA

Tarih en resmi tanımıyla, kişileri, konuları ya da olayları sebep-sonuç ilişkisi ve kronolojik tutarlılık dairesinde, yer, zaman ve kanıt göstererek inceleyen bir bilim dalıdır. Olayların aynı şartlar dâhilinde yeniden gerçekleşebilme olanağının bulunmaması, tarihi deneysel kanıt sunabilme imkânından yoksun kılsa da kendine özgü inceleme, değerlendirme ve analiz yöntemleri, tarihi kendi metotları ve prensipleri çerçevesinde sağlıklı veriler ortaya koyabilen bir bilim dalı haline getirmiştir. Sinema ise sanat olarak, görüntünün sesli ve sessiz olmak üzere bir cihaz vasıtasıyla kaydedilmesi ve bu kayıtların bir kurgu dâhilinde montajlanarak tek bir film üzerinde birleştirilmesidir. Diğer bir anlamıyla ele aldığımızda ise sinema, özel cihazlar vasıtasıyla kayda alınmış bir görüntünün, bir ışık vasıtasıyla sesli ya da sessiz olarak beyaz bir yüzeye yansıtılması işidir. Aynı zamanda bu işin yapıldığı yer de sinema olarak adlandırılmaktadır.

Bu tanımlamalar bir araya getirildiğinde doğrudan bir alaka görünmese de, 20. yüzyıl başlarından itibaren filme alma işi olan sinemanın gerek sanatsal, gerekse politik olarak farklı bir işlev kazanması; gösteri işi olarak tanımlanan sinemanın ise kitlelere mesaj iletebilme noktasında özel bir alan yaratması sinemayı tarihle; tarihyazımını ise sinema ile kesiştirmiştir. Tarih sinema için son derece eşsiz ve zengin bir uyarlama alanı sunarken, sinema da ortaya koyduğu her bir ürün ile tarihyazımı için yeni bir kaynak yaratmıştır. Sinemayı diğer görsel malzemelerden ve sanat ürünlerinden ayrıcalıklı tutan ise, gerçekte yaşanmış ya da yaşanmamış kesitleri, kendi tekniği ve disiplini çerçevesinde parça parça ya da tek bir bütün halinde hazırlayarak, zamandan ve mekândan bağımsız olarak içinde bulunulan ana taşıyabilme yetisine sahip olan tek sanat olmasıdır (Balcı, 2017, s. 383). Sinema tarih biliminin geçmişe yönelik olarak deney ve gözlem yapamama özelliğine karşın, hem anın kaydedilerek tarihsel bir vesikaya dönüştürülebilmesi açısından, hem de geçmişin, tarihsel verilerle kurgulanan filmler üzerinden bir anlamda gözlemlenebilir hale getirilebilmesi bakımından *benzeri görülmeyen* bir iş birliği alanı yaratmıştır. Bu noktada, haber ve belgesel sinema türleri başta olmak üzere sinema, henüz

yaşanmakta olan ya da yenice yaşanmış olayların ve bu olayların kahramanı olan kişilerin, kurumların yahut Potemkin Zırhlısı'nda[6] olduğu gibi mekânların filme alınmasıyla birlikte görüntülü ve sesli bir evrak haline gelmiştir. Ancak tarih disiplini açısından değeri olan bir vesika olarak kabul edilmesi ve tarih metodolojisinde tarihe yardımcı bilim dalları içerisinde yer alması halen bir tartışma konusu olarak görülmektedir. Filmle birlikte, yazılı olmayan diğer kaynaklar da söz konusu olduğunda yaşanan kabul sorunu, Marc Ferro tarafından, kabiliyetsizlik ya da gecikmeden ziyade, daha karmaşık nedenlerden kaynaklanan bir köreliş ve bilinçsiz bir ret hali olarak tanımlanmıştır (Ferro, 2017, s. 25). Bu karmaşıklığın ortaya çıkmasında, tarihçilerin, kitaplar, metinler, hikâyeler, siciller, fiiller, büyük yapılar, kurumlar, yönetmelikler, teknikler, nesneler ve âdetler gibi maddi kaynakları "dökümanlaştırma" çabası sonucunda *tarihin arkeolojiye dönüşmeye başlamasının* da (Foucault, 1999, s. 18-19) etkili olduğu söylenilebilir.

Haber filmleri[7] ve belgesel sinema bilhassa okuma yazma bilmeyen yahut okumaktan hoşlanmayan insanlar için son derece değerli bir tarihsel bilgi kaynağı olurken (Konstantinovich, 2019, s. 5), tarihçiler tarafından büyük bir kuşku ile karşılanmış, hatta ötesinde kötülenmiş ve sistematik bir aldatmaca olarak kabul edilmiştir. Sinemanın güvenilirlik konusunda yaşadığı önyargıların sebeplerini yine sinemanın tarihinde bulmak mümkündür. Kronolojik yönden kayıt ve kayıttan yürütme teknolojileri her şeyden önce şov dünyasının bir parçası olarak ortaya çıkmış ve bu işin çok daha teknik ve sistematik bir hale gelmesinin ardından da bilimin ve teknolojinin bir alanı olarak gelişmesini sürdürmüştür. Diğer bir değişle, bir zamanlar gözlükçülerin, sirk göstericilerinin, şovmenlerin ve hatta kimi zamanlarda büyücülerin ve sihirbazların katkılarıyla gelişen baskı, kayıt, kayıttan yürütme ve yansıtma mekanikleri bir noktadan sonra mühendislerin, tıpçıların, biyologların, askerlerin ve kimyacıların çalışma alanına girerek gelişmeye devam etmiştir (Ferro, 2017, s. 17). Detayları ilgili kısımlarda verilen pek çok bilim dalının ilgisini çeken sinemanın, gerek merak unsuru olarak, gerekse akademik bir alan olarak insanlık tarihinin en eski disiplinlerinden birisi olan tarihin

[6] Orj. adı Броненосец «Потёмкин» 1925 yılında sessiz film olarak S. Eisenstein tarafından çekilen Potekmin Zırhlısı, Mosfilm'in en değerli projelerinden birisi olmuştur. Konusunu 1917 yılında yaşanan Potemkin Zırhlısı Ayaklanması'ndan alan filmde, zırhlının mekânsal olarak yarattığı anlam pek çok unsurun önüne geçerek bir anlamda başrolü temsil etmiştir.
[7] Rus ve Sovyet haber filmleri arşivi için bkz. https://www.net-film.ru/catalog-page-1/

ilgisini, “incelenmesi gereken bir vesika” olarak çekmemiş olması sıra dışı bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Biyologların bitkilerin büyüme aşamalarını görebilmek, meteorologların havaya bağlı gökyüzü hareketlerini kaydedip kataloglayabilmek, ordu mensuplarının balistik incelemeler, tıpçıların insan bedenini daha yakından ve detaylı görebilmek için kullandıkları teknolojiler ancak çıkışlarından çok uzun süreler sonra, pek çok ihtilafla karşılaşarak tarihin ilgi dairesine girebilmiştir. Diğer yandan tarih bu tekniklerin kendisin yararlanmaktan ziyade bu teknolojiler üzerine inşa edilen müzik, sinema, fotoğraf gibi son mamullere odaklanmıştır. Ses kaydı, fotoğraf ve filmin herkesten önce zamanla derdi olan tarih için teknik anlamda çığır açabilecek nitelikte bir yenilik ve aynı zamanda da kolaylık olmasına rağmen erken dönemde, yani filmin yalnızca bir kayıt teknolojisi olduğu dönemde ilgi çekmemiş olması ayrıca incelenmesi gereken bir metodoloji sorunu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kaydetme, kaydı depolama, kayıt üstünde oynayabilme ve o kaydı istenilen yerde yürütebilme sistemlerinin kararlı teknolojiler haline gelmesi, sinemaya yeni gelişim yolları açmıştır. Bu doğrultuda 20. yüzyılın başından itibaren önce sanatın ve felsefenin sonrasında ise bilimin bir konusu olarak akademinin çalışma alanı haline gelmiştir. Sinemanın sanatın ve bilimin konusu olması neredeyse eşzamanlı olarak gerçekleşmiştir. Sinemayı okulda öğrenilen bir çalışma alanı ve akademide deneysel çalışmalarla geliştirilen bir disiplin haline getiren ilk kurum, dünyadaki ilk film okulu, bugün Gerasimov Film Enstitüsü olarak eğitim hayatına devam eden Sovyetler Birliği Devlet Sinematografi Enstitüsü olarak tarihe geçmiştir. Bu okulun Sovyet Rusya’da kurulmuş olması da tezimizin konusu olan Sovyet sinemasının önemini göstermesi bakımından önemlidir. Mart 1918’de ilk önce Sovyet Halk Komiserliğinin[8] yetki alanına dâhil edilen sinema ve film çalışmaları, 27 Ağustos 1919 tarihinde Lenin tarafından imzalanan kararname ile devletleştirilmiş (Русина, 2019, s. 18) ve Sovyetler Birliği Devlet Sinematografi Enstitüsü (VGIK) adıyla ilk sinema okulu kurulmuştur. İlk aşamada sinemanın teknik detayları üzerine çalışmalar yapılmış olsa da, özellikle montaj konusunda küçük ya da büyük ölçekli görüş ayrılıklarının da katkılarıyla sinema artık işin

[8]*Советнародныхкомиссаров*– Sinema ve stüdyolar, burjuvazinin egemenliğinin eğitim yoluyla kırılması amacıyla tüm eğitim dışı kurumlar ve kütüphanelerle birlikte Sovyet Halk Komiserliğinin çalışma alanı içerisine alınmıştır. Kararnamenin orijinali için: http://www.agitclub.ru/center/comm/rkpb/duverge.htm

pek çok boyutunun konuşulup irdelendiği, tartışılıp deneysel çalışmalarla geliştirildiği akademik bir alana dönüştü. Sinemanın eş zamanlı olarak dil, iletişim, eğitim, anlatım ve propaganda içermesi ve bütün bunları hareket, görüntü ve ses birlikteliğinde yapması, sinemayı 20. yüzyılın en güçlü kitle iletişim aracı haline getirdi.

Sinemanın bilimin konusu olması tartışılmazken, bir sanat dalı olarak kabul görmesi uzun yıllar almıştır. Arnheim filmi, resim, müzik, yazın ve dansa bazı yönlerden benzetir. Onu sanatsal sonuçlar üretmek için kullanılabilecek ama bu amaçla kullanılması zorunlu olmayan bir araç olarak tanımlar (Arnheim, 2002, s. 14). Bu tanımlamayı, örneğin renkli resimli kartpostallar sanat değildir ve sanat olmaları amaçlanmaz. Aynı şey bir askeri marş, gerçek itiraflardan oluşan bir öykü ya da striptiz için de geçerlidir. Filmler de mutlaka sanat olmak zorunda değildirler (Arnheim, 2002, s. 15) şeklinde izah eder. Filmi bir sanat dalı olarak kabul etmeyen perspektif ise mekanik bir yeniden üretim aracı olarak tanımlar ve bunu bir resim karşılaştırması üzerinden açıklar. Ressamın resim yaparken zihninde yaşadığı sürecin sinemada bulunmadığı, sinemanın bir mercekle yakalanan fotoğrafların kimyasal bir ortamda baskıya dönüştürerek hareketli hale getirilmesinden ibaret bir çalışma olduğu öne sürer. Ancak göz ardı edilen kurgu ve montaj tekniklerinin gelişimi sinemaya son derece güçlü bir yorum katar ve yönetmenin yaptığı bu yorum sinemayı mekanik bir üretimden özgün ve yaratıcı bir sanat alanına dönüştürür.

Tarih yazımında sanat eserlerinin bir malzeme olarak kullanılması hâlihazırda tartışma konusuyken, sinemanın hem bir sanat hem de bir bilim olarak iki ayrı alanda varlık göstermesi tartışmaya farklı bir boyut kazandırmıştır. Bu hususta başvurulması gereken ilk nokta sinemanın tanımındaki *önceliklerdir*. Sinema ilk önce, Eadweard Mybridge'nin 1877 yılında atların koşarken nasıl adım attıklarını anlayabilmek için çektiği (Armes, 1975, s. 18) tarzda belgesel nitelikli bir kayıt mıdır, yoksa belgesel sinemaya ve gerçekçiliğe karşı öfke duyan ve kurguya inanan Eisenstein'ın (Wollen, 1972, s. 41) yarattığı şekliyle bir sanat mı? Yahut Kuleşov'un deneylere dayanan sinematografisi (Кулешов, 1929, s. 13)çerçevesinde ele alınabilecek bilimsel bir alan mıdır? Bu soruyu cevaplamak zor olsa da, sinemanın kendisinin her şeyden önce bir söylem/mesaj olması, tarih, tarihçilik ve tarihyazımı açısından önem arzetmektedir. Bu bağlamda filmin yaratımı her ne kadar pek çok açıdan diğer sanat ürünlerinin ve bilimsel

anlamda tarihin inşasına ciddi bir benzerlik gösterse de insan zihninde yarattığı etki bakımından ayrılmaktadır. Michael Ryan ve Melissa Lenos'un ifade ettikleri üzere, filmler yalnızca öykü anlatmazlar, bunu yaparken eşzamanlı olarak anlam da yaratırlar (Ryan & Lenos, 2012, s. 1). Filmin anlamı, eş zamanlı olarak pek çok duyuyu birden çalıştırarak yaratması onu diğer sanat ürünlerinden ve bilimsel çalışmalardan çok daha etkili ve güçlü kılmaktadır. Öteye yandan tarihçi ise işe, mevcut kaynaklar üzerinden anlam aramaya, anlam çıkarmaya çalışmakla başlamaktadır. Yönetmeni tarih yaratımında tarihçiden bir adım öne geçiren şey ise yarattığı anlamı yalnızca sözlü ya da yazılı olarak deklare ederek değil, kurgu ve montaj olanaklarıyla, göstererek, işittirerek ve hissettirerek, hatta kimi zaman hiçbir şey söylemeden ve göstermeden de ifade edebilme yetisidir.

Bu bağlamda, kompozisyon yaratımında kullanılan *alan derinliği* ya da özenle hazırlanmış bir *negatif alan*, sahnede neyin önemli neyin önemsiz olduğunu hiçbir şey söylemeden izleyiciye aktarabilir. Görüntü yönetimi çerçevesinde değinebileceğimiz bir *bakış açısı çekimi*[9] izleyiciyi doğrudan doğruya muhatap noktasına taşırken; dar açı, ilgili karakterin ne kadar gergin bir durumda olduğunu gösterebilir. Benzer şekilde, kurgu sürecinde kullanılan yöntemler de izleyiciye sessizce yönlendirme gücüne sahiptir. Almaşık kurgu "anlamda" eşzamanlılık hissiyatını izleyiciye aktarırken, paralel kurgu olayların eşzamanlı olarak yaşandığını anlatma gücünü ortaya çıkarır. Sanat yönetimi ise kullanılan ışık, gölge ve filtrelerle izleyici hiç yormadan belirli bir anlama dâhil edebilir ya da karşıt bir pozisyonun içine sokabilir. Anlatı ise perspektif ve geçişlerle birlikte Platon'a kadar uzanan bir kavram olan diegesis ve mimesis[10] üzerinden izleyiciye pek çok şey anlatabilir (Platon, 2018, s. 82 - 84). Film bu altyapının temelinde Sinemaya dönüştüğünde ise bir anlamda Aristoteles'in Politikasında ortaya konan ve bir trajedinin ardından izleyicide oluştuğu arınmayı ve rahatlamayı ifade eden katharsis'i açığa çıkarır (Aristoteles, 1975, s. 245). Diğer yandan sinemanın yarattığı bu etkiye tarih disiplininin atölyesinden çıkmış bir metni okurken ulaşabilmek çoğu zaman mümkün değildir. Tarih,

[9] Bir karakterin perspektifinden yapılan çekim.
[10] Platon Devlet adlı eserinde, anlatıcıyı şair ve Homeros örnekleri üzerinden işlediği kısımda anlatıcıların olayları ya kendileri üzerinden ya da kendisini başkalarına benzetip taklit ederek onlar üzerinden anlatabildiklerini ifade etmiştir. Mimesis taklit yoluyla bir anlatımı temsil ederken, diegesis anlatıcının kendisi olarak anlatmasını ifade etmektedir.

eğer bir derslikte değilseniz bireysel bir deneyimdir. Sinema ise, televizyon ve dijital platform çağını göz ardı edersek, belirli bir mekânda yaşanan kolektif bir süreçtir. Bu bakımdan kamusal alandaki karşılığı kolektif olarak deneyimlenen çok daha büyük bir gerçekliğe işaret etmektedir.

Tarihçilik gereken hassasiyeti göstermese de tarih filmleri üzerinden ortaya çıkan ve kamuoyunu uzun süre meşgul eden tartışmalar görsel medyanın ve tarihin filmlerle temsilinin önemini göstermektedir. 2003 yılında Birleşik Devletler Başkanı Ronald Reagan hakkında yapılan mini dizinin büyük bir muhalefetle karşılanması; Fransa'da, Marcel Ophuls tarafından yapılan ve Fransızların Nazilerle yaptığı iş birliğini konu alan üç buçuk saatlik *The Sorrow and the Pity* belgeselinin bir tepki olarak devlet kanallarında yayınlanmaması (Rosenstone, History on Film, 2018, s. 3) ve dönemin Başbakanı Recep Tayyip Erdoğan'ın Muhteşem Yüzyıl dizisindeki Kanuni Sultan Süleyman temsili için "Bizim öyle bir ecdadımız yok. Biz öyle bir Kanuni, öyle bir Sultan Süleyman tanımadık" (Arslan, 2012) şeklindeki açıklamaları, sinema-tarih ilişkilerinin, daha doğru bir ifadeyle *sinemanın tarih için öneminin* toplum ve siyaset nazarındaki yerini göstermesi bakımından önemlidir. Bu ilişkinin çetrefilli bir hale gelmesini, sinemanın tarihe yaklaşımındaki metodolojik problemlerle birlikte tarihçinin sinemaya atfettiği "kötü tarihçiliğin" ve görmezden gelmenin bir sonucu olarak yorumlamak mümkündür.

Sinemanın 20. yüzyılın başlarından itibaren kendisini daha tutarlı bir şekilde temsil edebilecek güce ulaşması tarihe olan ilgisini de arttırmıştır. Güncel olaylarla da bağlantılı olarak tarihi olaylar, karakterler, kurumlar ve hatıralar yavaş yavaş sinemanın önemli temaları içinde yerini almaya başlamıştır. Sinemada tarihin, sıradan eğlence amaçlı olarak değil de yarattığı özel bir tarihsel vizyon üzerinden var olma çabası göstermesi, tarihçilerin nazarında "alanlarına yapılmış bir saldırı, teklifsiz bir müdahale" hissiyatı yaratarak tedirgin etmiştir. Sinema ile tarih birlikteliğinin bir furyaya dönüşmesi, tarihçinin dâhil olmadığı bu tarih yaklaşımına akademinin ilgisini arttırmıştır.

Sinemanın kendine has imkânları ve üslubu çerçevesinde ortaya koymuş olduğu tarih temsilinin herhangi bir denetimden geçmemesi, kurgu ile dramatize edilerek çok daha lirik ve romantik bir şekle büründürülmesi; üstüne bir de herkese hitap edebilecek düzeye indirgenerek basitleştirilmesi, doğal olarak herkesten önce tarihçileri rahatsız etmiştir. Tarihçi tarafından denetlenip işlenmesi gereken verilerin hiçbir teyit

mekanizmasından geçmeden bir beyaz perde vasıtasıyla sunulması, akademide, aradaki tarihçi faktörünün yok sayıldığı ve görmezden gelindiği izlenimini yaratmıştır. İlk örneklerinde tedirginlik ve korku yaratan bu kesişmeler, zamanla tarihçileri danışmanlık, belgesellerde uzman konuk olma ya da akademik film incelemeleri yapma gibi çeşitli biçimlerde sinemacılarla iş birliği yapmaya ya da bu alanda eserler vermeye yöneltmiştir (Rosenstone, 2018, s. 1)

Sinemanın tarihi veriyi tarihçiden daha serbest ve alımlı bir düzlemde sunması, bunu yaparken de tarihçinin geçmişi yeniden canlandırıp gözlemleyememe yoksunluğundan faydalanması, tarihçinin sözlü, çoğunlukla da yazılı olarak anlattığı tarihe karşı nüfuz etme noktasında beyaz perdeyi rekabet edilemeyecek bir noktaya getirmiştir. Tarih kendi disiplinini araştırma ve denetleme yöntemleri bakımından üstün görse de tarihin, hatta tarihçiye temel teşkil eden yazılı, sözlü ve maddi kültür unsuru belgelerin dahi bir *inşa* olması onu yine bir inşa ürünü olan film ile birebir aynı olmasa da teknik anlamda benzer bir noktaya getirmiştir. Bununla birlikte, yine de iki disiplin arasındaki tüm tartışmaların ve anlaşmazlıkların çevresinden dolanıp, meselenin tarihsel film, tarih kitabının filme çekilmiş halidir gibi bir düzeye indirgenmesi yahut filmin tenkit edilmeksizin hakikat olarak kabul edilmesi de mümkün değildir.

İnşa hususunda tarih ile sinema arasındaki farkı işlem görme üzerinden değerlendirmek daha makul bir yaklaşım olacaktır. Tarihçinin elde ettiği birinci el bir kaynak da o kaynağı oluşturan kişinin yaşadığı çağa, dünyaya bakışına ve yaşam biçimine göre doğal ya da kasıtlı olarak *inşa edilmiş* bir veridir. Tarihçinin bu metni değerlendirirken yarattığı bakış açısı da kendi yaşam biçiminin ürünü olduğu için verinin son hali, inşanın yeniden inşası olarak –bilimsel metotlar çerçevesinde olmak kaydıyla– okuyucuya sunulmuştur. Sinema ise inşanın inşası olarak tarihçinin elinden çıkan veriyi, senaryo aşamasında ayrı, çekimi esnasında ayrı, kurgu ve montaj aşamasında ayrı, pazarlama ve gösterim konusunda da ayrı bir inşaya tabi tutmaktadır. Sinemanın senaryo ile edebi, çekimi ile teknik, kurgusu ile felsefi, montajı ile politik aşamalardan geçtikten sonra tamamen iktisadi önceliklerle pazarlama ve dağıtım süreçlerine girmesi üretilen filmin içeriğinin *tamamen farklı kaygılarla* çok katmanlı bir inşa faaliyetine tabi tutulduğunu göstermektedir.

Çalışma alanının disiplinlerarasında seyreden kuramsal tartışmaları olsa da, ürüne son kertede ulaşan seyirci için filmin yarattığı atmosferin, yazılı tarih metnine üstün geldiği görülmektedir. Bunda etkili olan unsurlardan birisi, tarihçinin, elindeki kanıtlar çerçevesinde tamamen emin olduğu konularda bile bilimsel bir disiplin olmanın getirdiği sorumluluk ile "daimi şüpheyi" göz önünde bulundurması, okuyucuya sunduğu metinlerde temkinli bir yaklaşım sergilemesidir. Sinema, tarihin bu bilimsel kaygısına karşın izleyicinin kendisine sunulan bilgi konusunda dikkatli olmasını, sorgulamasını değil aksine onu gerçek, hakikat olarak kabul etmesini talep etmektedir (Rosenstone, 2018, s. 166). Dolayısıyla film böyle bir ikilime tol açmayacak şekilde tasarlanır. Bu farklılık tarih verisini sinema yoluyla alımlayan kişinin ya da kitlenin işini kolaylaştırır. Görerek şahit olunan, özellikle de kitleler halinde deneyimlenen tarihi bir yansıma, hafızada okunarak elde edilmiş tarih bilgisinin yapısını da bozararak, deforme eder ve *kalıcı şekilde* değişimine sebep olur. Sinemanın izleyicinin zihninde kurduğu bu hegemonya tarih öğretimini kolaylaştırmakla birlikte akademik tarihçilik açısından tehlike yaratan bir güç olarak görülmüştür.

Sinema yapısı gereği, bir şeyleri doğrudan doğruya ifade etmeden de anlatabilme gücüne sahiptir. Herhangi bir sekansta bulunan istisnasız her bir öge, her bir ses, her bir nesne ve davranış, yaratılan ve üzerinde çalışılan kurgunun bir parçası olarak izleyiciye hem tek tek hem de bunların birleşimi olan bir kompozisyon olarak anlam aktarır ve bunu teknik bir illüzyon üzerine kurar. Kuleşov'un deneyleri ile Sinema dünyasında önemli bir çığır açan *Kuleshov Effect* de gücünü bu tür bir aldatmacadan alır. Kuleşov insanlarda üzüntü, sevinç, kaygı ya da mutluluk yaratabilecek sahneler arasına yakın çekimle alınmış mimiksiz bir yüz görüntüsü yerleştirir. Aralara yerleştirilen yüz görüntüsü sabit olmasına rağmen izleyiciler bir önceki sahnenin etkisiyle yüzün gülümsediğini, üzüldüğünü ya da kaygı duyduğunu iddia ederler (Hensley & Prince, 1992, s. 59). Görülebileceği üzere sinema burada "kendinden önceki veriye göre şekillenen" bir sistematik yaratır. Tarihçi anlattığı olayı, başlık başlık, konu konu, madde madde ele alırken, film tek bir sekansta yoldan geçen araçların modelleriyle ekonomiyi, karakterlerin giydikleri elbiselerle statülerini, bulundukları mekânın detaylarıyla mesleklerini ve hatta saç ve makyajlarıyla içinde bulundukları devri çok kısa bir süre içinde ve hiçbir diyaloga yer vermeden izleyicinin zihnine o konunun detayları olarak aktarabilir.

Sinemanın bu yönü, bıraktığı etkiyi özellikle toplumsal hafıza yönünden nörolojik olarak farklı bir seviyeye taşır. Zira herhangi bir olayın, bir grubun ya da toplumun belleğinde *gerçeklik düzeyinde yer etmesi için* belirli bir zaman ve mekân birlikteliğinde yaşanmış, icra edilmiş, deneyimlenmiş olması gerekir (Assmann, 2003, s. 46). Aynı zamanda bu verinin hafızada kalıcı hale gelebilmesi için anlamlı bir şekilde kodlanması ve istenildiğinde bellekten geri çağrılabilecek şekilde programlanması da bir zorunluluktur. Bu işlevi sağlayan ise filmlerin kalabalıklar tarafından, karanlık bir ortamda, hiç bölünmeden ve tam bir dikkatle izlenmesidir. Sineman ortamının yüksek konsantrasyona uygun hali, filmin pek çok duyuya eş zamanlı olarak etki edebilme gücünü arttırmaktadır. Geçmişe ve geleceğe dair belleticilerin, unutturucuların ve uyarıcıların aynı anda işletilmesi filmin izleyici hafızasına yaptığı çıkarmayı sağlamlaştırmakta ve çok daha kalıcı hale getirmektedir. Bir örnek ile izah etmek gerekirse, izleyici, tarih kitaplarından öğrendiği bir olay hakkında yapılmış bir film izlediğinde, artık o tarihi olayı belleğinden çağırdığı zaman kitaplarda geçtiği şekliyle, anonim yüzler ve seslerle eşliğinde salt bir veri olarak değil, filmde gördüğü oyuncuların yüzleri, sesleri ve giysileriyle hatırlayabilecektir. Sinemanın yarattığı bu gerçekliği Schacter'ın ifadeleriyle değerlendirmek mümkündür:

> "Tarih kuşakların gereksinimlerine göre yeniden kurgulanabilir. Bu açıdan baktığımızda toplumsal bellek bir kurgudur. Bu da mutlak bir hakikatin taşıyıcısı olmadığını bize anlatır. Toplumsal bellek, yanılsamalarla, öznelliklerle ve sapmalarla doludur. Hatırlama, bir yeniden tanımlama sürecidir. Geçmiş yeniden yapılır, bellek, geçmişi icat etmenin bir yoludur" (Schacter, 2010, s. 146)

Buradan da anlaşılabileceği üzere, zihin ve bellek dışarıdan yapılabilecek her türlü etkiye açıktır ve uygun biçimde iletişime geçildiğinde rahatlıkla yeniden kodlanabilir. Sinemanın bellek üzerindeki nüfuz edebilme kapasitesini bir örnekle izah etmek, konunun anlaşılması açısından yararlı olacaktır. Eisenstein "*bu film sanatın tarihten gerçekten faydalanarak geçmişi canlandırmasının simgesi olacaktır*" diye andığı (Eisenstein, 1975, s. 28) Potemkin Zırhlısı'nın yarattığı gerçeklikle alakalı bir anısını şöyle anlatmaktadır.

“Film Rusya’daki turnesini tamamladıktan sonra Ukrayna’da gösterildi. Ve orada bir gürültüdür koptu. Bizi hırsızlıkla itham ettiler. Potemkin Zırhlısın’da görev yapmış eski bir yoldaş, anılarını kaleme almamış olmasına rağmen beni ve Agadjanova’yı senaryoyu çalmakla suçluyordu. Dava tutarsız, anlamsız hatta saçmaydı. Bununla beraber iş mahkemeye kadar uzadı. Bu eski denizci, “filimde muşambalara sarılarak kurşuna dizilen askerlerden birisi olduğunu” iddia ediyordu. Olay yatıştıktan sonra hatırladım. Adamın iddiası komikti. Çünkü gerçekte böyle bir sahne cereyan etmemişti. Bu tamamen benim icadım olan kurgu bir sahneydi. Hatta asistanım Matuçenko, gemilerde bu tür bir infaz şeklinin olmadığı konusunda beni uyararak vazgeçmemi istemişti” (Eisenstein, 1975, s. 29).

Filmin olayı bizzat yaşayan birisinin belleğinde bile deformasyon yaratabilmesi, sinemanın gücünü göstermesi bakımından önemlidir. Bu hatıradan da anlaşılabileceği üzere, zihnimize doğru ve etkili bir frekansta yapılacak her etki, belleğimizde çok ciddi değişiklikler yaratabilir. Sinema bu yetisiyle, gerçeği yanlış, zannı gerçek kılabilir. Anılarımızı doğru bir şekilde hatırlamamamızla, hatırladıklarımızın doğruluğundan emin olmamız arasında bulunan ince çizgiyi ortadan kaldırarak, anılarımız ve yaşadıklarımızı biz farkında olmadan değiştirebilir (Schacter, 2010, s. 57). Bu değişimi kolaylaştıran unsurlardan en önemlisi ise yukarıda da vurgulandığı üzere mekân olarak sinemadır. Bu imkân, verili olarak değil, sosyal olarak inşa edilen toplumsal belleğe dokunmanın en iyi yoludur. Eğer Eisenstein bu film yardımıyla, bu olayı yeniden canlandırmamış olsaydı, Ferro’nun film hakkındaki ifadesiyle, "bu budanmış versiyon bile, insanların belleğinden yitip gitmiş olacaktı" (Makal, 2014, s. 20).

Tarihin akademik bir veri kaynağı olarak üniversitelerin, dolayısıyla doğrudan ya da dolaylı olarak devletin ya da vakıf gibi kurumların kontrol dairesinde temsil edilmesi, sadece söylem açısından değil, tarihin ve tarihçiliğin tek tipliliği ve kısırlığı açısından da bazı rahatsızlıklar yarattığı kabul edilmektedir. Tarihin bu rahatsızlıklarla başa çıkabilme adına bu işi daha profesyonel ve daha bilimsel icra etme hususunda ortaya koyduğu ısrar (Iggers, 2007, s. 32) beklenen düzeyde bir iyileşme yaratamadı. Aksine, bilhassa pozitivistlerin, tarihi felsefenin bir konusu olarak değil, meteoroloji gibi bir deneysel bilim konusu haline getirme çabaları (Collingwood, 2010, s. 35) tarihi ve tarihçiliği felsefi

açıdan zayıflatarak bilim ile konu arasındaki bağın gözden kaçmasına sebep olmuştur. Daha çok belgelendirilebilirlik derecesi yüksek konularla, kişiler ve olaylar üzerine yoğunlaşan, küçük ama değerli detayları görmezden gelen tarihçilik anlayışı, tarihyazımı konusunda da yeni yüzyılın getirmiş olduğu olanakları kullanıp geliştirmek yerine mevcut pozisyonunu sürdürmeye devam etmiştir. İmgenin kurgu, üreten sanatçının ise maksatlı olduğuna dair ön kabul tarihin sanatla yan yanan gelmesine ve iç içe geçmesine mani olmuştur. Bu hususta, tarihçilerin tarihi, eski metinler okuyarak yeni metinler yazmak suretiyle inşa etme tutumu, sinemaya gelinceye kadar pek çok sanat ürününün de gözden kaçmasına zemin hazırlamıştır (Burke, 2009, s. 89). Oysa sanat, muhtevası üzere tarihçi için hem malzeme hem de bir yazım türüdür. Bugün tarihin *imgeyi* görmezden gelmesi, matbaanın gecikmesi kadar hayati sorunları da beraberinde getirecektir.

Tarihi ortaya çıkaran temel motivasyon, zihnin yaşanıp biten olayları sistemli bir şekilde hatırlamak için gösterdiği çaba olarak kabul edilebilir. Diğer bir deyişile tarihi yaratan esasa şey hatırlayan ile hatırlanan arasındaki ilişki olarak kendisini gösterir. Bu bağın biyolojik olarak devredilebilir bir nitelikte olmaması, kuşaklar boyunca canlı tutulabilmesi için tekrarlanma ve canlandırma ihtiyacını zorunlu kılmıştır (Assmann, 2003, s. 98). Bu bağlamda her çağ kendine özgü tekrarlama ve canlandırma yöntemleri üreterek tarihin inşasına katkıda bulunmuştur. Yazı her ne kadar geçmişe dair verinin aktarımında en pratik ve dayanıklı yol olsa da, temsile dayalı ritüeller, törenler, ayinler, kutlamalar, tiyatro oyunları, edebi çalışmalar ve sanat ürünleri; konumuz itibariyle de sinema, tarihin insanların ve toplumların belleğine taşınmasında her daim çok daha etkili bir tekrarlama aracı olmuştur. Bu tekrarları zorunlu kılansa, Nora'nın ifadesiyle, belleğin kendiliğinden korunamayışıdır (Susam, Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema, 2015, s. 174). Ancak tarihin sinema ile ilişkisinin, sürecin "tekrar etme ve canlandırma" kısmından ziyade daha farklı bir noktaya odaklandığı görülür. Halbwachs'a göre tarih ve bellek arasındaki ilişki, geçmişin artık olmadığı, yaşanmadığı anda başlar. Tarih, sosyal belleğin kaybolduğu, geçmişin mekânını yitirdiği yerde devreye girer. Diğer bir değişle, tarihin egemenliği, geçmişin, yaşayanların ortak belleği tarafından kullanılmadığı noktada başlar (Assmann, 2003, s. 52). Bu bakış açısı, yukarıda Foucault'dan aktarılan, *"tarihin verileri dokümanlaştırmak, dokümanları da anıtlaştırmak suretiyle, arkeoloji'ye yaklaştığı"* savını destekler niteliktedir. (Foucault, 1999, s. 18-19)

Tarihçi ham geçmiş bilgisini, belirli şartlar ve kurallar dâhilinde kendi disiplininin olanakları çerçevesinde işleyerek izahı yapılabilir tarih verisine dönüştürür. Sinema ve özellikle de sinemadaki kurgu, tarih verisine dönüşmüş tüm birikimi deşifre ederek tarihçinin yapmış olduğu kodlamayı teknik anlamda çözümler. Yapılmış, yani inşa edilmiş verinin onu bir arada tutan bağlarının çözülmesi, sinemacıya yeniden düzenlenebilecek tarzda bir veri hazinesi sunar. Sinema bu verileri kendine özgü bağlantılarla (kompozisyon, montaj, kurgu, efekt vb.) bağlantılarla yeniden birleştirir. Bir örnekle açıklamak gerekirse, Tarihçi ele aldığı meseleyi tüm hamleleri tek deneyerek olabilecek en mantıklı ve anlamlı düzene oturtmaya çalışırken, sinema her zaman bu kaygıyı gütmez ve tersten gider. Veriyi, yaratmak istediği anlamı ortaya koyacak şekilde yeniden organize eder. Bu bilgi parçacıkları, daha önceden tarihçi tarafından parça parça ya da bütünler halinde paylaşılarak toplumun zihninde yer ettiği için sinemanın yapmış olduğu yeni diziliğim çok yadırganmaz ve en son şekliyle kabul görür. Bunu başaran şey, sinemanın tüm sanatları içinde barındıran zengin anlatım biçimidir. Bu suretle, alımlayan kişinin belleğinde tarih yeniden ve yeniden inşa edilebilir.

Bugün için çok daha makul görülebilecek anlayış ise tarihin geçmiş zamana değil, akan zamana entegre olması ve geçmişi şu andan itibaren ve şu an yaşayan dünyanın olanaklarını kullanarak ele almasıdır. Bu bağlamda sinemanın, tarihyazımında veri ile tarihçi ve bu bilgiye talip olan kişiler arasındaki iletişimin bir parçası olması önemlidir. Bilindiği üzere, tarihin tamamı iletişim içermektedir ve bu iletişim en az iki aşamalıdır. Fikir ya da fikir kümelerinin tarihsel failden tarih araştırmacısına geçişi (büyük zaman, mekân ve kültür boşluklarını aşabilecek bir sıçrama) ve sonrasında araştırmacıdan okurlarına geçiş (Stanford, 2010, s. 90). Sinema ise bu iletişime üçüncü bir aşama ekleyerek *veriyi canlandırarak iletme* imkânı sunmaktadır –ki bu da Collingwood'un "*Tarih, geçmiş deneyimlerin yeniden icrasıdır*" (Collingwood, 1946, s. 282) ifadesinin gerçek manasıyla paralellik arz eder. Ancak diğer yandan, her eğitimli kişi –sinemacı da dâhil olmak üzere– bir parça tarihsel düşünce içeren bir eğitimden geçmiş olsa da, bu onlara tarihsel düşüncenin yapısı, nesnesi, yöntemi ve değeri konusunda görüş bildirme hakkı tanımaz (Collingwood, 2010, s. 42). Bu noktada tarihçi sinemaya, danışmanlığın ve yorumculuğun yanında, senaryosundan çekimlerine ve post-prodüksiyon aşamasına

kadar bütün bu süreci tarihyazımının yeni bir metodu olarak görmesi ve parçası olması önemlidir.

1.3

ULUSAL KİMLİK İNŞASINDA SİNEMA

Sanat, alanı her ne olursa olsun temsil ettiği gerçeğin ve gerçekliğin benzersiz ve alternatif bir yeniden üretimi anlamına gelmektedir. Bir şeyin yeniden yaratımı ise geçmiş ile geleceğin arasında konumlanan sanatçının yeni bir referans noktası oluşturma çabası ile bağlantılıdır. Dolayısıyla sanatın, icracısının ya da *sosyalist gerçekçilikte* olduğu gibi çerçevesini ve istikametini belirleyen erkin değerlerini yansıtması (kasıtsız olarak dâhi olsa) kaçınılmazdır. Sanatın, yaratıcısının izlerini taşıyabilme potansiyelinin yanında, muhatabına estetize edilmiş bir ürün olarak ulaşıyor olması nüfuz edebilme gücünü de arttırmaktadır. Bu da onu değerli ve etkili bir iletişim aracı haline getirmiştir. Bir sanat olarak sinema bu çerçevede edebiyat, tiyatro, müzik, resim ve heykel başta olmak üzere tüm sanatları içinde barındırmakla kalmayıp, bu sanatların binlerce yıldır ihtiva etmiş olduğu onarma, yıkma, inşa etme gibi tüm işlevlerini de birleştirme olanağına sahip olmuştur. Dolayısıyla 20. yüzyılın ürünü olmasına rağmen sanatın her türlü yetisini miras olarak devralarak çok daha etkili ve pratik şekilde kullanabilme ayrıcalığı kazanmıştır. Bu özelliği sinemayı, yeri geldiğinde geçmişi deforme edebilecek bir ikonakırıcı (Groys, 2014, s. 71-72), yeri geldiğinde ise geleceği inşa edebilecek büyülü bir fenere dönüştürmüştür. Bu yönü sinemayı, kitlesel bir dönüşümün içerisinde olan Sovyetler Birliği için eşi benzeri olmayan bir eğitim aracı olarak kullanılmasına zemin hazırlamıştır.

Resmi bir dinin olmadığı ve desteklenmediği Sovyet rejiminde, film olarak söylemin taşıyıcısı, mekân olarak da kolektif belleğin yaratım yeri olarak öne çıkan sinema, eğlencenin ve neşeli vakit geçirmenin aracı olan alkol tüketimine de alternatif olarak kullanılmıştır. Detayları ilerleyen bölümlerde de görülebileceği üzere bir anlamda rejimin karşıt olduğu dinin ve alkolizmin sahip olduğu sosyal görevleri de üstlenmiştir. Bu bağlamda Sovyet sinemasının, kendi ulusunun tarihinde önemli bir yere sahip olan dinlerin bazı özelliklerini kasıtlı ya da kasıtsız olarak taklit ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu yönelim ulusal kimliği yeniden biçimlendirme konusunda fark edilir bir güç kazandırmıştır. Dinlerde bulunan, sözün *ilahi vahiy aracılığıyla gelmesi*, *yeni kural*

koyulamaması, sözün yoruma muhtaç olması ve *meramın temsil getirilerek, tekrar tekrar anlatılması* gibi unsurlar sinematografik söylem çerçevesinde de kendisini göstermiştir. Sinemayı doğrudan doğruya Stalin'in sorgulanamaz kültünün yönetmesini, sosyalist gerçekçiliğin yeni ve deneysel fikirleri tecrit ve tasfiye gibi yöntemlerle engellemesini, filmlerin rejimin güncel mesajlarını önceden belirlenmiş temalar üzerinden tekrar tekrar ve örnekleyerek halka açıklamasını bu paralelliğin dikkat çekici örnekleri olarak yorumlamak mümkündür. İncil anlatısında bulunan Filipus ile Etiyopyalı bahsinde (Bible, s. 496), Etiyopyalı bir hadımla karşılaşan Filipus, adamın İşaya Peygamber'i okuduğunu fark etmiş ve kendisine "*okuduğunu anlıyor musun*" diye sormuştur. Etiyopyalı ise "*nasıl anlayabilirim, bana yol gösteren olmazsa*" cevabı ile karşılık vermiş ve kutsal sözün yorumlanmaya muhtaç olduğuna dikkat çekmiştir. 10. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar Ortodoks Hristiyanlık başta olmak üzere İslamiyet'ten Şamanizm'e kadar pek çok din ve inancın içerisinde yoğrulan Sovyet toplumu için yabancı olmayan *"dinle, itaat et ve paylaş"* perspektifi üzerine kurulu "vaaz tabanlı" iletişim kültürü bu noktada önemli bir rol oynamıştır. Böylece filmler, kutsal kitapların açıklayıcısı olan metinlerin ve anlatıların bir karşılığı haline gelerek halka verilen ve anlaşılması dönemin eğitim seviyesine göre bir hayli zor olan politik mesajların alımlanması konusunda etkili bir güce dönüşmüştür. Buradan hareketle film, Sovyet rejiminin kutsal sözü derecesinde bir önem düzeyine taşınmıştır. Dolayısıyla Sovyet sineması Stalin çağında, iktidarın yaratmış olduğu hayatı, topluma verdiği hakları ve gelecekte vadettiği Sovyet medeniyetini, halka anlayacağı dilden açıklayan bir yorum olarak tanımlamak isabetli olacaktır. *Milyonlar için sinema* (Taylor, 1983, s. 439) kavramını da bu tür kaygıların bir yansıması olarak, "rejimin açıklanma ihtiyacından" doğduğunu ifade etmek gerekir.

Sinemayı halk nazarında *kutsal söz* paralelliğine yükselten temel unsur ise "*bir temsil getirmesi, örnekleyerek, izah ederek, tekrar tekrar üzerinde durarak tanıdık bir lisan ile anlatması*" olmuştur. "Hatırlama, bilinenleri yenisi ile değiştirme, ortadan kalkması gerekenleri ise unutturma" gibi işlevlere sahip olan bu kapsamlı ve zengin temsil, geçmiş devirlerin öykülerinin ve efsanelerinin yerini tutarak iktidarın anlaşılmasını, akabinde yeni ve hatta mevcut teamüllere ters olan fikirlerin de dâhil olmak üzere kabullenilmesini kolaylaştırmıştır. Jann Asmann'ın *"yasalar öyküler sayesinde anlam kazanırlar, Mısır'dan çıkış öyküsünü bilen, yasanın özgürlük anlamına geldiğini*

unutmaz ve ona uymaya razı olur" şeklinde ifade edip, "mit motoriği[11]" olarak tanımladığı kavramın bir yansıması olarak kullanılan Sovyet sineması, bu yönüyle diğer sanatlardan daha etkili bir konuma gelmiştir. Bu etkiyi yaratan temel unsur senaryonun öyküyü, filmin öyküyü anlatanı ve toplu bir gösterim mekânı olarak sinemanın da öykünün yaratıldığı yeri temsil etmesidir. Bu gücün tek bir erkin elinde belirli bir istikamette değerlendirilmesi onu henüz tamamlanmamış, canlı ve olaylara anlık tepkiler verebilen dinamik bir kutsal kitap normuna yükseltmiştir.

Yaratılan bu bağ, pek çok sanat dalını içinde barındıran sinemayı görsel sanat alanından edebi metin alanına kaydırarak kaynağı, teamülleri ve yönü belli olan zengin ve doyurucu bir vaaza dönüştürmüştür. Lenin'in 1905 yılında kaleme aldığı bir makalede "*özgür bir sanatı burjuvalıkla özdeşleştirmesi, sanatın toplumdan bağımsız olamayacağını"* savunması (Lenin, 1905, s. 114-116) ve avangard sinemada Vertov gibi kurguyu bir aldatmaca olarak gören ve *"toplumu hakikat ile doğal yollarla uyandırarak harekete geçirmek isteyen"* sanatçıların dışlanması, yaratılan sinemanın muhafazakârlığını ve kararlılığını göstermesi açısından dikkate değerdir.

Bu yaklaşım dolayısıyla Sovyetler Birliği'nde sinemanın konumu ve bir sanat olarak amacı diğer ülke sinemalarına göre çok daha açık ve belirgin bir şekilde propaganda ile bağlantılı olarak tanımlanmıştır. Sanat yolu ile yapılan propaganda da genel olarak, mesajları gizli bir şekilde imgeler yoluyla yaratmak ve izleyicinin hafızasına bir anlamda izni olmaksızın, teklifsiz şekilde ve fark ettirmeden, yavaş yavaş nüfuz etmek tercih edilirken, Sovyet sineması bunu, son derece görünür ve yırtıcı bir şekilde icra etme yolunu tercih etmiştir. Bu durum, Sovyetler Birliği gibi uzun süreli yönetimlerde propagandanın olumsuz bir anlam taşımaması ve Komünizmin nesnel ve bilimsel bir dünya görüşü olduğu fikri yaygın olduğu için propaganda ile eğitimin arasında ciddi bir fark görülmemesinden ileri gelmiştir (Clark, 2017, s. 93-94). Kendisini en tutarlı ve insan onuru ile bağdaşır yönetim biçimi olarak kabul eden Komünizm, toplumun Çarlık otokrasisinden bir an önce sıyrılabilmesi için eğitim faaliyetlerini en hızlı şekilde yayabilmenin yollarını aramıştır. Propaganda bugünün şartlarında, her ne kadar "kötü ve

[11] Jann Assman Mit Motoriği'ni, "tüm topluluklar kökene ilişkin öykülerin öncülüğünde yaşamlarını kurarlar, davranışlarını ve düzenlerini ona dayandırırlar. Bu öyküler bugünü aydınlatırlar ve geleceğe yol gösterirler; eylem ve beklentilerin yönelişini tayin ederler" şeklinde açıklamaktadır. (Assmann, 2015, s. 305)

yanlış bir fikrin manipülasyonla dayatılması" gibi aslından ve kökeninden bağımsız[12] bir kavram olarak kabul görse de, Sovyet Rusya'nın toplumsal ölçekte bir kültürel dönüşüm yaratmak için kullandığı *eğitim odaklı* bir propaganda aracı olmuştur.

Olağanüstü koşullarda kurulmuş bir işçi ve köylü hükümeti olarak da tanımlanabilecek olan Sovyetler Birliği, vadettiği onurlu hayatı vatandaşlarına sağlayabilmek için ciddi atılımlar yapmak zorundaydı. Ancak fiziki şartların iyileştirilmesinin oldukça zor olduğu bir dönem olması itibariyle gözle görülür somut gelişmeler yaratabilmek mümkün değildi. Devrimin sosyolojik politik ve iktisadi tetikleyicilerinin başında kötü ve tehlikeli koşullarda çalışan işçiler, yoksulluk ve imkânsızlıklar içinde yaşayan köylüler ve Çarlık yönetimi altında çeşitli sebeplerle hakları ellerinden alınmış halklar geliyordu. Bu tetikleyiciler bir yandan sorun teşkil ederken bir yandan da Devrim'in temel dayanaklarını oluşturuyordu. Ancak tezin esas odağını oluşturan Sovyet Doğusu benzer dayanakları yeterince taşımamakla birlikte sosyalist yaşama entegrasyonu tamamen engelleyecek pek çok ciddi sorun da barındırıyordu. Okur-yazar oranlarının düşüklüğünün yanında eğitime karşı, özellikle de kadınların eğitimine karşı gösterilen mukavemet toplumsal aydınlanma hareketini engellerken, Bayların ve kulakların hâkimiyetinde olan taşra düzeninin devamı da iktisadi ilerlemenin önüne geçiyordu.

Bireysellik yerine aile, sülale ya da aşiret gibi kolektif kavramlar üzerinden işleyen sosyal düzen ise toplumda farklı seslerin ve kişisel direnişlerin kendini gösterme olasılığını ortadan kaldırıyordu. Ağır sanayinin ve endüstriyel üretimin olmaması kalkınmayı imkansız kılarken, tarım başta olmak üzere günlük hayatın pek çok noktasında kendisini gösteren geleneksel yaşam ve yeniliklere karşı gösterilen direnç de Doğulu halkların gelişmelerine mani oluyordu. Ayrıca Sosyalist rejimin temellendirilmesi gereken Emperyal-Kapitalist düzenin ve ezilen bir işçi sınıfının

[12] Sözcüğün inanç, değer ve uygulamaların sistematik bir şekilde yaygınlaştırılması anlamına gelen özgün kullanımı XVII. yüzyıla, Papa XV. Gregorius 'un Protestan reformunun aykırı düşünsel etkilerini yok etmek amacıyla 1622 yılında Vatikan tarafından kurulan Congregatio de Propaganda Fide (Katolik İman Yayma Cemaati) adlı misyoner örgüte verdiği isme dayanmaktadır. XVIII. ve XIX. yüzyıllarda sözcük birçok Avrupa dilinde politik fikirlerin, dinsel inançların ve hatta ticari reklamcılığın geniş alanlara yayılması anlamına gelen tarafsız bir kavram olarak kullanılmıştır. "Propaganda" sözcüğünün olumsuz ve kişinin duygularına hitap eden çağrışımları ise oldukça yenidir ve bunlar XX. yüzyılın ideolojik mücadeleleriyle yakından ilişkilidir. (Clark, 2017, s. 11-12)

olmaması da, Moskova için politik anlamda henüz tecrübe edilmemiş, benzersiz bir sorun kaynağı yaratıyordu. Dolayısıyla toplumun sosyolojik yapısı eğitim ve kültür açısından iletişim kurmayı zorlaştıran kendine has çıkmazlar yaratıyordu.

Thomas Kuhn'un, *"bir sorun, o sorunu yaratan ya da parçası olan paradigma düzeyinde çözülemez. Bunu çözmek için yeni ve üstün bir paradigmanın ortaya çıkması, eskisiyle çelişmesi, savaşması ve yıkması gerekir*" (Slattery, 2003, s. 151-156) şeklinde ifade ettiği üzere toplumun bir üst paradigmanın hem kolektif gücü hem de bireysel neferleri haline getirilmesi acil bir ihtiyaç olarak görülüyordu. 5 Aralık 1936 yılında Stalin tarafından, kadınlara sağlanan eşitlikçi hakların (Tay, 1972, s. 668) yanı sıra, "kendini ifade etme, basın, toplanma ve toplantı özgürlüğü, kamu kuruluşlarında birleşme hakkı, kişi ve konut dokunulmazlığı, özel hayatın gizliliği ve güvence altına alınması" gibi Sovyet halkıyla eş zamanlı olarak Sovyet Doğusu'na sağlanan pek çok hak ve özgürlüğün (Constitution, 1936, s. 14-15) içselleştirilebilmesi için hızlı ve etkili bir iletişim metoduna ihtiyacı kendini gösteriyordu. Aksi durumda toplumun geçmişini terk edebilmesi ve belleğini tazeleyebilmesi mümkün görünmemekteydi.

Yasalarla yaratılan ve güvence altına alınan sosyal hayatın inşası için toplumsal anlamda dinden ari, herhangi bir metafizik unsura dayanmayan bireysel ve toplumsal bir tekâmül gerekiyordu. Bunu sağlamanın en hızlı ve sağlıklı yolu ise özellikle Doğu toplumlarının hem kişisel anlamda hem de kalabalık kitleler halinde şahitlik ederek özümseyebileceği ortak bir deneyimden geçiyordu. G. Le Bon'un kitle iletişiminde bulaşıcılık ve yayılmacılık olarak da ifade ettiği bu fenomen bireyin kişisel çıkarlarını topluluk lehine terk etmeye meyilli olması ve kalabalık içindeyken, bireylerin akli yeteneklerinin ve kişiliklerinin silinerek "telkine" yatkın bir psikolojiye girmesi açısından (Le Bon, 2017, s. 24-25) mekânsal olarak sinemayı son derece uygun bir yer haline getiriyordu. Her ne kadar bu tür kitle davranışlarında "sınır çizmenin mümkün olmadığı" üzerine görüşler olsa da, sinema merkezli kitlesel organizasyonların, konusu ve kapsamı değişen ancak mesajı aynı olan filmlerle sık sık ve düzenli olarak tekrar edilmesi iletişimin ve içeriğin kontrolü açısından devlet adına önemli bir avantaj sağlamıştır. Bunu yaratan en önemli etken ise kalabalık halinde icra edilen davranışların doğal bir sonucu olarak kişisel anlamda her türlü mesuliyetin ve sorumluluk duygusunun ortadan kalkarak anonim hale gelmesi olmuştur. Bu aşamada sinema kare kare, bir yandan hak ve

özgürlüklerin nasıl kullanılabileceğini ve uzun vadede nasıl bir medeniyet yaratabileceğini anlatırken bir yandan da dönüşmek istemeyen, yeniliklere direnen kişilerin ve kurumların uğrayacağı akıbet konusunda uyarma görevi üstlenmiştir. Uyarıları dikkate almayanların başına gelen her türlü tecrit, tasfiye, tutuklama, sürgün ve idam gibi cezaları da yine filmler üzerinden meşrulaştırılmış, verilen mücadeleler ve girişilecek her türlü direniş de sinema yoluyla kutsanmıştır.

Filmin bir anlatı, sinemanın ise mekân olarak bu denli önemli bir güç haline gelmesi, salonda yaratılan gerçekliğin halk nazarında henüz tam olarak ayırt edilememiş olmasıyla bağlantılıdır. Bu hususta seyircinin karanlık bir salonda, kalabalık halinde ve pür dikkat bir şekilde perdeye odaklanarak yarattığı "verilen her türlü mesajı almaya hazır olma" durumu (Cronin, 2021) küçümsenmeyecek derecede önemli bir rol oynamıştır. Öyle ki dikkat dağıtabilecek her türlü uyarıcıdan arındırılmış olan salon düzeni uzun süreli bir odaklanma için gereken bütün koşulları sağlamaktaydı. Bununla birlikte, gösteri bittiğinde tiyatrodaki gibi oyuncuların sahneden inerek gerçek yaşamlarına dönmesi gibi bir ihtimalin söz konusu olmaması, teknik ilerlemelerle birlikte müziğin ve sesin de eklenmesi günün koşulları göz önünde tutulduğunda filmlerin inandırıcılığını arttırmış ve mesajın izleyicinin zihninde kurgudan ziyade gerçeğe yakın bir noktada konumlanmasını sağlamıştır. Vasiliev kardeşler tarafından 1934 yılında yapılan ve sosyalist gerçekçiliğin en değerli, örneklerinden birisi olarak kabul edilen *Çapayev* filmi, izleyicinin zihnindeki sinemanın izah edilebilmesi açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir. Filmden alınan referanslar, alıntılar, replikler ve şakalar uzun yıllar boyunca kullanılmış, halkın gündemini işgal etmiştir. 21 Kasım 1934'te Pravda gazetesi "Bütün Ülke Çapayev'i izliyor" manşetini atmış, filmi Stalin'in de defalarca izlediği belirtilmiştir. Ayrıca filmdeki Çapayev karakterinin halk tarafından çok sevilmesine rağmen filmin sonunda ölmesi ise izleyiciler üzerinde büyük bir hüsran yaratmıştır. Yaşanan bu hayal kırıklığı, filmin yarattığı gerçekliğin nerede konumlanması gerektiğini tam olarak idrak edemeyen izleyicilerin *"Kızıl Ordu komutanı Çapayev belki bu sefer sağ kalır umuduyla*" filmi defalarca izlemeleri ile sonuçlanmıştır (Kaganovsky, 2013, s. 216). Mekân olarak toplumsal belleğin yeniden yaratım yeri olma özelliği, bir sanat olarak sinemanın siyasi tarihini yaratan özelliği olmuştur. Diğer yandan bu güç sadece politik yönlendirmeler için kullanılmamış, *"parlak gelecek miti"* çerçevesinde, okuryazarlığın arttırılması, alkol

bağımlılığının önüne geçilmesi, toplumun kilise başta olmak üzere dini otoritelerle bağının koparılması, kişisel bakım, temizlik ve sağlık konularının iyileştirilmesi gibi (Saraç, 2019, s. 59) medeni yaşama dair davranış kalıplarının işlenmesi için de kullanılmıştır.

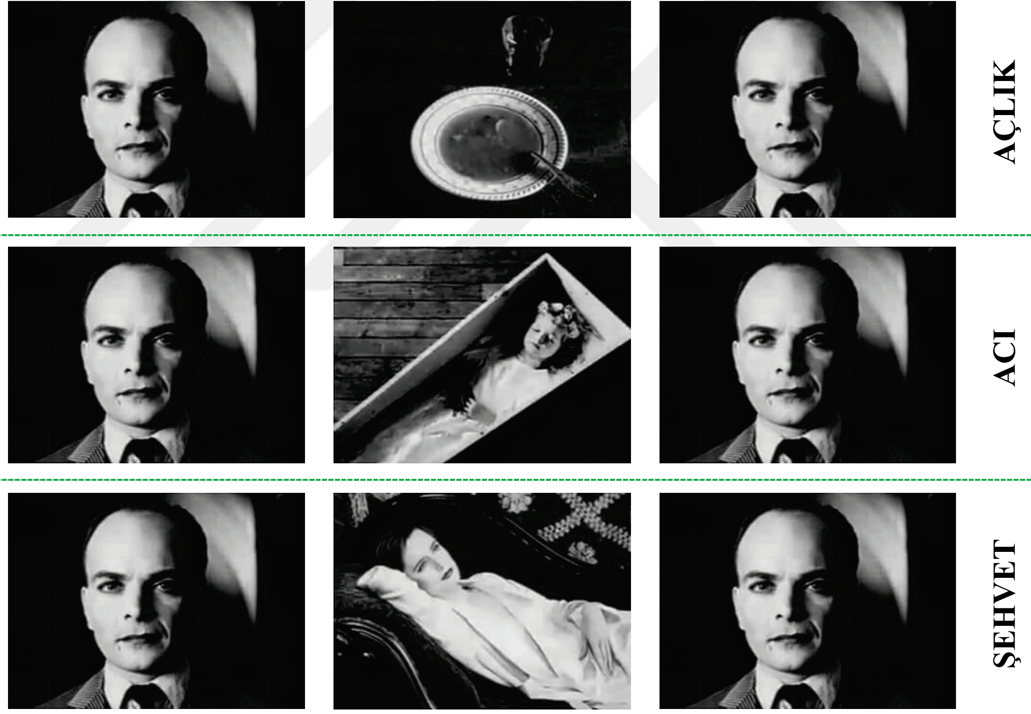
İçerikler ise doğrudan hedef kitlelerin düzeyine ve iktidar tarafından onlara benimsetilmesi talep edilen konulara göre belirlenmiştir. Sovyet idaresi ve dönemin entelektüelleri Doğu toplumlarının mevcut kültür ve medeniyet seviyelerini takip edebilmek ve film çalışmalarını daha verimli hale getirebilmek adına bazı projeler üzerinde çalışmışlardır. Bu bağlamda kurulan Kult'kino Stüdyosu, 1925 yılında Rusya Bilimler Akademisi, Antropoloji ve Etnografya Müzesi, Rus Coğrafya Derneği ve Kuzeyin Az Nüfuslu Halklarına Yardım Komitesi'nin destesiyle "ülke çapında bir dizi etnografik film üretme" planıyla merkez yürütme komitesi başkanlığına başvurmuştur (Sarkisova, 2017, s. 18). Amaçlanan şey, *sine-atlas* planıyla ülkenin kuzeyinden güneyine, doğusundan batısına tüm coğrafyayı filme alıp bir yandan Sovyetler Birliği haritasının teknik anlamda görsel bir envanterini çıkarırken bir yandan da tüm etnik grupların, tüm toplulukların hayat koşullarını ve kendilerine özgü yaşam şartlarını öğrenebilmekti. Benzer kapsamlı farklı projelerle birlikte sine-atlas projesi de uzun vadeli ve belirsiz maliyetli olduğu için tam manasıyla gerçekleştirilemedi. Projeler her ne kadar başarısız olsalar da doğunun tüm egzotikliğiyle ve etnografik yaşam biçimiyle filme alınması konusunda bir uyanışın tetikleyicisi oldular. Bu bağlamda yapımcı Nikolai Lebedev ile gazeteci Vladimir Erofeev Alman Kültürfilm'in bir benzerinin Sovyet Doğusu için uygulanabileceğini iddia etseler de seslerini duyurmakta güçlük çektiler (Şlegel, 2002, s. 368-370). Lebedev'in Kültürfilm hakkında yazmış olduğu kapsamlı bir kitap, editoryal süreçte engellendi ve yayınevi ile olan sözleşmesi feshedildi (Kireeva, 2002, s. 125). Doğuya benzer perspektiflerden bakmakla birlikte daha farklı bir organizasyon olan Vostok-Kino da uzun soluklu bir etki yaratamadı. 1928 yılında Rusya Bilimler Akademisi Doğu Araştırmaları Enstitüsü'nün (Institut Vostokovedeniya – Ran) yetkilileri ve entelektüelleri tarafından kurulan Vostok-Kino (Chomentowski, 2013, s. 33) bir yandan Doğu halklarının kültürlerini tanıtmayı hedeflerken bir yandan da Sovyet propagandasını doğuya ulaştırmayı planlıyordu. Vostok-Kino yarı özel bir film tröstü olarak 1935 yılına kadar faaliyetlerine devam etti. Ancak Stalin'in 12. Parti kongresinde

korenizatsiya'nın[13] tehlikelerine dikkat çekmesi (Stalin, 1953, s. 184-196) sonucunda kendisini göstermeye başlayan Ruslaştırma politikaları, korenizatsiya yanlısı tutumu sebebiyle Vostok-Kino'yu da zor bir pozisyona soktu. Hâlihazırda hakkında casusluk soruşturmaları da olan Vostok-Kino hızla tasfiye edildi. Çalışanları sürgün ve idam gibi akıbetlere uğrarken çalışmaları ise kataloglardan ve envanterlerden kaldırıldı (Chomentowski, 2013, s. 34). Kultkino fikrinin benimsenmemesi ve Vostok-Kino'nun tasfiyesi Sovyet idaresinin "politik sinema" konusundaki hassasiyetini göstermesi açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Hassasiyetin temelinde, sinemanın rehabilitasyon amacı taşıması yatıyordu. Sovyetler Birliği nazarında iyileştirici bir güç olarak görülen sinemanın doğru bir dozda tatbik edilmemesi durumunda tam manasıyla bir zehirlenmeye yol açabileceği düşünülüyordu. Bu yüzden kontrol mekanizması üst düzey bir duyarlılıkla işletilerek olası risklerin önüne geçilmesi planlanıyordu. Özellikle senaryo yazımı esnasında yoğunlaşan denetim, filmin fiziksel anlamda çekimlerinin sona ermesinden sonra başlayan post prodüksiyon aşamasında yeniden devreye giriyordu. Bu süreç filmin sadece isim, afiş ya da vizyon tarihi gibi filmin tanıtımına yönelik çalışmaları içermiyordu. Aynı zamanda filmin önceden belirlenmiş olan kurgusuna yapılan müdahaleleri de içeriyordu. Bu tür müdahalelerin özellikle 1920'lerin sonlarına doğru çoğalmasıyla birlikte, artan talebin karşılanabilmesi adına sinema sektöründe yeni bir iş sahası doğdu ve Goskino'da "*montaj bürosu*", Sevzapkino'da "*kurgu bürosu*" ve Sovkino'da "*yeniden düzenleme bürosu*" olarak faaliyet gösteren birimler kuruldu (Tsivian, 1996, s. 333). Komisyonların talebine göre kötü sonların mutlu sona çevrilmesi, hassasiyet yaratabilecek bazı mekânların değiştirilmesi, duruma göre öngörülen kurgunun bozularak sahnelerin yeniden sıralanması gibi değişiklikleri yapan bu bürolar sadece yerli filmler üzerinde çalışmıyordu. İhraç edilecek filmler uluslararası ülke prestiji ve ticari kaygılar gereği gönderileceği ülkelerin değerlerine göre yeniden elden geçirilirken, ithal edilen filmler de güncel gelişmeler bağlamında sovyetleştiriliyordu. İkinci Dünya Savaşı sırasında cephelerde ele geçirilen Nazi ve Amerikan filmleri de (ganimet filmleri) (Kenez, 2017, s.

[13] Yerlileştirme politikası. Dayanağını 15 Kasım 1917'de ilan edilen Rusya Halklarının Hakları Bildirgesi'nden alan bu anlayış, Rusların çoğunluk oluşturmadığı Sovyet cumhuriyetlerinde dilde, eğitimde ve yaşam biçiminde bölgenin etnik kimliğine dayalı bir sosyalist düzenle birlikte yerli yöneticilerin idare ettiği bir kamu idaresini öngörüyordu.

33) benzer montaj süreçleriyle sovyetleştirilerek vizyona sokulması sektörün yoğunluğunu ve yapılan işin hassasiyetini göstermesi açısından önemlidir. Filmin yeniden tasarlanması konusunda ustalaşan kurgu/montaj büroları denetim mekanizmasının sıradan yansımaları olarak görülse de özünde çok daha önemli bir noktaya işaret etmektedir. Henüz 1932 yılında bile 27.600 salonun faaliyette olduğu (Kosinova, 2014, s. 14), 1940 yılında ise 194 milyonluk nüfusa 900 milyon adet bilet satıldığı (Khokhlova, 2003, s. 35) göz önünde tutulduğunda filmde bulunacak herhangi bir gri sahnenin toplumsal anlamda ne derece büyük etki yaratabileceği açıktır. Bu yüzden bir yandan denetim mekanizması çalışırken, bir yandan da bu kültür üretiminin amaçlarında ne kadar başarılı olduğunun doğrulanması için izleyici anketleri yapılmıştır.



Üzerinde durulduğu üzere sinemanın kitlesel anlamda ürettiği etkinin bu denli güçlü olması onu istisnasız her konuda kullanılabilir kılıyordu. Ancak bu gücü etkili kullanabilmek için teknik anlamda iyi bir donanımın yanında ihtiyaç duyulan hitabeti yaratabilecek kurgu ve montaj teknikleri de gerekiyordu. Sektör anlamında önemli bir tecrübe var olsa da, montaj ve kurgu konusunda en büyük tecrübenin sahibi olan avangart yapı, *milyonlar için sinema* perspektifi çerçevesinde tasfiye edilmişti. Ancak avangart

sinemacıların ve eserlerinin reddedilmiş olması kurgu, montaj ve yaklaşım olarak onların geliştirdikleri tekniklerden yararlanılmayacağı anlamına gelmiyordu.

L. Kuleşov'un sinema literatürüne kazandırdığı, "Kuleshov Effect" olarak bilinen montaj tekniği, birbiri ardına gelen karelerin montaj sıralamasının önemine vurgu yapan bir anlayışın ürünüydü. Sinemada genel kabul, izleyicinin filmdeki bir anı anlayabilmesi için, oyuncunun oynadığı sahnenin içeriğine göre, mimikleriyle, davranışlarıyla ve hareketleriyle o sahnenin duygusunu dışarıya vurmasının şart olduğu yönündeydi. Diğer bir değişiyle oyuncu, her an için o ana uygun bir oyun sergilemeliydi. Kuleşov için ise önemli olan şey oyuncunun tavrından ziyade, ardı ardına eklenen görüntülerin birbirleri ile olan ilişkileriydi (Sargeant, 2000, s. 6). Kuleşov bu tezini, aynı oyuncunun sabit bakan bir görüntüsünü, üç ayrı sahnenin önüne ve arkasına montajlayıp farklı duygular yansıtmasını sağlayarak savundu. Örnekte görüleceği üzere, ilk filmde önce sabit yüz ardından bir tabak yemek ve yine sabit yüz gösterilir. Seyirci sahneyi, yüzü tabak ile ilişkilendirerek oyuncunun aç olduğu yönünde yorumlar. İkinci sahnede ise tabut içindeki çocuğa bakarak adamın kederli olduğu yönünde bir tamamlama yapar. Seyirci son örneği ise adamın boş bakan yüzünü kadınla ilişkilendirerek heyecan ve şehvet duyguları üzerinden yorumlar. Burada Kuleşov, izleyicinin sekansı montajın kendisine önerdiği şekilde tamamlayacağını, o şekilde kabul edeceğini, yani bütün işin montaj sürecinde bittiğini gösterir (Kuleşov, 1923, s. 28-29). Kuleşov'un 10 yıl boyunca yaptığı bu deneyler bütünü, sinemanın bir sanat olarak, aynı imgeler arasındaki bağın farklı sıralamalarla yeniden kurulması durumunda, yeni yeni anlamlar yaratılabildiğini ve her yeni anlamla izleyicinin zihninde özel tepkiler uyandırma potansiyelinin yükseldiğini göstermiştir. Kuleşov'un bu tür öncü çalışmaları ve avangart tarzı, sosyalist gerçekçiliğin kurumsallaşmasından sonra tamamen göz ardı edilse de, yarattığı montaj tekniğinin farklı bir kullanım alanına evrildiğini söylemek mümkündür. Bunu örneklerle izah etmek yerinde olacaktır.

Orta Asya'da Sovyet rejimini meşrulaştırmak için gereken altyapının henüz oluşmamış olması iletişim kurulmasını zorlaştırıyordu. Sovyet Doğusu'nun henüz tam anlamıyla kapitalistleşmemiş olması, devrimin kapitalizm karşıtı doğasının toplum nazarında idrak edilebilmesini güçleştiriyordu (Apostolov, 2017, s. 2-3) Ağır çalışma şartları altında ezilen, bilinç kazanmaya hazır bir işçi sınıfının olmaması, iş gücünün

sahibi olan erkeklerle iletişimi kısıtlarken, Doğulu kadın ise bireysel bir bilinç düzeyi taşımadığı için özgürleştirilemiyordu. Kadının hâlihazırda kendisini "eş vazifesi ile doğmuş bir insan olarak görmesi", mahrum bırakıldığı bir bireysel özgürlük alanı talep etmesi için gereken koşulları ortadan kaldırıyordu. Sovyet rejimi eğitimin ulaşılabilirliği konusunda da bir ilerleme sağlayamıyordu. Bunun sebebi ise eğitim talep edecek ya da eğitimsizlikten yakınacak bir kitlenin olmamasıydı. Bazı bölgelerin dini eğitim dışında bir eğitim süreci tahayyül edememesi de ayrı bir olumsuzluk yaratıyordu. Diğer bir değişiyle proletaryanın olmadığı, insanların bireysel hak ve özgürler hakkında temel bilgi ve taleplere sahip olmadığı bir coğrafya için bütün sürecin en baştan başlatılması gerekiyordu. Bu durum, ağa, bey, zengin, varlıklı, fakir, yoksul, köylü, işçi, kadın, çocuk, eğitim, köy, şehir, tarım, teknoloji gibi hayatın temel dinamiklerinin yeni baştan tanımlanması anlamına geliyordu.

Yaratılmak istenen rüzgârın her daim tersine dönebilme tehlikesinin bulunması, Sovyet Doğusunun kendi tarihi, kendi insanları, kendi değerleri ve inançları ile içe içe geçmiş bir mesaj mekanizması ile yoğrulmasını zorunlu kılıyordu. Aksi durumda beklenen etki yaratılamıyordu. Orta Asya'da çekilen filmlerde yerli kadın oyuncu bulma sorunu sebebiyle Rus kadınlarının oynadığı roller inandırıcı bulunmuyor, coğrafyanın temel dinamikleri ile herhangi bir bağı olmayan yahut kötü intibah bırakan konular ilgi uyandırmıyordu. Özellikle konu bulma hususunda yaşanan zorluklar ciddi bir sıkıntı yaratıyordu. Bu mesele, Heller'in film anemisi olarak (Heller, 2003, s. 46) tanımladığı, senaristlerin sosyalist gerçekçilikten doğan sınırlılıklar sebebiyle orijinal konu ve tema bulmakta zorlandıkları için yaşanan film kıtlığı sorunuyla birleşerek ulusal çapta bir durgunluk yaratıyordu. Bu durum edebiyat, tarihi olay ve kişi uyarlamalarının senaryolaştırılması yönünde bir çıkış yolu yaratarak büyük bir rahatlama sağladı. Tarihi şahsiyetlerin biyografileri ve topluma mal olmuş edebi eserler üzerinden yoğunlaşan bu çaba, özellikle Doğu toplumlarının kültürel dönüşümlerinin hızlandırılması adına önemli bir senaryo üretim alanı ortaya çıkarmıştır.

1940 yılında yapılan Salavat Yulayev (Салават Юлаев), 1942 yapımı Nasreddin Hoca Buhara'da (Насреддин в Бухаре), 1945 yapımı Tahir ile Zühre (Тахир и Зухра), 1947 yılında Ali Şir Nevai (Алишер Навои) ve 1952 yapımı Cambıl (Жамбыл) gibi filmler bu arayışın önemli örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Çekilen bu tür filmler,

geçmişle gelecek arasında bağ kurmanın bir yolu olarak kullanılmışlardır. Kuleşov Effect'te aynı karenin farklı olaylar ile birlikte gösterilmesi ile seyirciye yapılan kasıtlı yönlendirme, gizli bir almaşık kurgu ile çekilen bu tip biyografik ve uyarlama filmlerin yapımında da farklı bir yönüyle kullanılmıştır. Bunu Ali Şir Nevai filmi örneği üzerinden açıklamak mümkündür.

Filmde, Türk-İslam dünyası için önemli bir karakter olmakla birlikte yaklaşık 500 yıl önce yaşamış bir şair olan Ali Şir Nevai, Sovyet Rusya'nın o günkü gündemi bağlamında, rejimin söylemini aktaran bir lider olarak yansıtılmıştır. Kuleşov'un tekniği açısından düşünüldüğünde şu şekilde ifade etmek mümkündür:

	20. yüzyılın Sovyet söylemi ve eylem biçimi çerçevesinde tamamen Sosyalist perspektifle ele alınan tarihi olaylar		Sinema salonundan çıktığı anda 1947 yılına, geçmişi güncellenmiş ve tarihi soyvetleştirilmiş olarak dönen Özbek seyirci
15. yy'ın tanınmış Türk İslam fikir adamı		15. yy'ın olayları üzerinden elde edilen başarı	

Görüldüğü gibi özünde hiçbir bağı olmayan olaylar ve karakterler üzerinden ortaya konan güncel söylemlerle yapılan Kuleşov tarzı bu sıralama, yeni bir anlam yaratmıştır. Muhtevada eşzamanlılık ve paralellik hissiyatını yaratmak adına tercih edilen almaşık kurgu[14] ile desteklenen yapım, söylemin imgeleştirilmesiyle izleyiciye, geçmiş ile anı eş zamanlı olarak yaşatarak kolektif belleğin güncellenmesini sağlamıştır. Neisser'in "görüntü, eski dosyaları açma meselesi değil, yeni modeller oluşturma meselesidir" (Neisser, 2014, s. 138) şeklinde ifade ettiği süreç sinema ile yaratılan inşanın iyi bir açıklaması olarak kabul edilebilir.

Örnek olarak sunulan Ali Şir Nevai filmi o kadar başarılı bir yapım olmuştur ki Ekim Devrimi'nin 40. yılı dolayısıyla Vietnam'da Fransız ordusuna muhalif partizanlara yapılan özel bir gösterimde, Vietnam Kültür Bakanı'nın da bulunduğu salonda bir seyirci söz alarak *"Yoldaşlar! Yoldaş Ali Şir Nevai kadar yürekli, taviz vermeyen, savaşçı ve*

[14] Almaşık kurgu, farklı kurgusal karakterlerin ya da evrenlerin tek bir hikâye kapsamında ele alınması, olayların ve kişilerin arasında doğrudan ya da gizli bağlarla paralellik yaratılması anlamına gelmektedir. Burada bahsi geçen Almaşık Kurgu ise karakterler, olaylar ve evrenler arasındaki paralelliğin fiziksel anlamda değil, söylemle ve perspektiflerle aynı filmde konumlandırılmasına işaret etmektedir.

namuslu komünistler olalım" diye haykırmıştır (Drieu, 2017, s. 137). Filmin yönetmeni Kamil Yarmatov'un bizzat şahitlik ederek aktardığı bu anekdot filmin geçmiş ile gelecek arasında kurduğu kusursuz bağı göstermesi açısından değerli bir örnektir. Zaman, mekan ve imgeler üzerinde yapılan yeni sıralamaların bellekte bıraktığı etkileri ortaya koyan ve bu durumları yaratan nörolojik süreçleri izah eden örnekleri çoğaltmak mümkündür.

1990 yılında Boston'da bulunan Isabella Stewart Gardner Müzesinde yaşanan büyük bir hırsızlık vakasından sonra, Fransız sanatçı Sophie Calle tarafından, güvenlik personeli üzerinde deneysel bir araştırma yapılmıştır. Müze güvenlik personelinden, çalındığı için artık müzede bulunmayan 13 ünlü tablo hakkında hafızalarında kalanları, hatırladıkları kadarıyla anlatmaları istenmiştir. Calle, gelecekte düzenleyeceği "Son Görülme" (Last seen) sergisi için ilham olacak olan (Vogel, 2013) bu *natüralist bellek deneyi* ile hangi resmin kimin zihninde nasıl kaldığını öğrenmeye çalışmıştır (Saint, 2011, s. 132). Çalışmanın sonucunda hatırlanan detayların son derece çeşitli olduğu ve katılımcıların tablolardaki ayrıntıları, şahsi hayatlarındaki deneyimlerinde bulunan referans noktaları ile kesişen detaylara göre hatırladıkları ortaya çıkmıştır (Manders, 2016, s. 5-6). Bu hatırlama ve zihinde canlandırma motivasyonunun, seyircinin belleğinde halihazırda bulunan tarihi olaylar, karakterler, edebi eserler, söylenceler ve otobiyografiler üzerinden üretilen filmlerle Sovyet sinemasında da kullanıldığı açıktır. Zihinde yaratılan bu etki, nörolojik, sosyolojik ve psikolojik teamüllere dayandığı için kalıcılığı da tesiri de büyük olmuştur. Bu etkiyi yaratan, filmin izleyiciye daha önce hiç bilmediği yeni bir şey sunmak yerine, zaten var olan bir şeyi yeniliklerle donatarak sunması olmuştur. Diğer bir değişle başkası söylediğinde tepki çekecek mesajlar, halkın güvendiği tarihi şahsiyetlerin ve olayların üzerinden aktarılarak güvenle kabullenmeleri sağlanmıştır.

Tiyatroda ve özellikle de sinemada yaratılan görüntülerin izleyici üzerinde salondan çıktıktan sonra nasıl bir tesir yarattığına dair 1930'ların sonlarına kadar yüz binlerce izleyici üzerinde yapılan anket çalışmaları (Toropova, 2017, s. 938) bu görüşü destekler niteliktedir. Sovyet idarecilerinin özenle yaptıkları bu anketlerde, izleyicilerin, yaşları, medeni durumları, tahsilleri, çalıştıkları iş kolları, ve yaşadıkları muhit de dahil olmak üzere pek çok parametreye göre alımlama profilleri çıkarılmıştır. Sinemada verilen mesajın değeri ve dolayısıyla yanlış anlaşılma risklerinin yarattığı tedirginlikle yapılan

bu çalışmalar çerçevesinde, bazı gösterilerde izleyicilerin hangi sahnelerde alkışlayıp hangi sahnelerde suskunluk yaşadıkları, hangi sahnelerde topluca gülüp hangi sahnelerde hüzünlendikleri de dahil olmak üzere propagandanın nüfuz edebilme kabiliyetini arttırmak adına pek çok konuda analiz yapılmıştır. Filmlerin izleyicinin düşünce sürecine etkisini ölçmeyi hedefleyen bu eğilim, Sergei Rubinshtein, Aleksei Leontev ve Boris Teplov gibi Stalin döneminin önde gelen psikologlarının, algı, bellek, duygu ve irade gibi bilişsel süreçlerin incelenmesi konusunda gösterdikleri hassasiyet sebebiyle 1940'lı yıllara kadar devam etmiştir (Toropova, 2017, s. 949). Calle'nin natüralist bellek deneyi ile Sovyet idarecilerin anket çalışmalarının gösterdiği, izleyicinin kendisinden olanı belleme ve kabullenme potansiyeli, yukarıda bahsi geçen tarihsel unsurların sinemadaki kullanımının yarattığı başarıyı açıklar niteliktedir.

D. Schacter'ın, bir konuda sahip olunan mevcut bir bilginin ya da anının kodlama esnasında çarpıtılarak değiştirilmesi üzerine yapılan "tatlı deneyi", hakkındaki izahı da, bir filmin izleyicinin belleği üzerinde yaratabileceği tahribatı göstermesi açısından önemlidir. Deneyde katılımcılara birbirinden bağımsız on kelime okunduktan bir süre sonra yine birbirinden bağımsız üç ayrı kelime daha okunarak hangisinin ilk grupta yer aldığı sorusu sorulmuştur (Schacter, 2022, s. 155). Katılımcıların büyük bir çoğunluğu "tatlı" kelimesinin ilk grupta da yer aldığını iddia etmiştir. Oysa ilk grupta tat duyuları ve yeme içme konulu kelimeler olmasına rağmen "tatlı" kelimesi geçmemektedir. Zihinde bulunan bir bilginin ya da hatıranın aynı tema ile verilmiş yeni ve farklı verilerle nasıl maniple edilebileceğini gösteren bu deney, Sovyet idaresinin Doğulu toplumlarının kolektif tarihlerinde yer alan değerlerinin arasına kendi değerlerini sıkıştırarak geçmişi anı ve geleceği yeniden dizayn edebilme kabiliyetlerinin nörolojik olarak mümkün olduğunun göstermiştir.

Sinema belleği tazelemenin ve yeniden üretmenin en güçlü yolu olmuştur. İnsanın bireysel geçmişini, deneyimlerini ve çevresi ile olan ilişkilerinden doğan tecrübelerle beslenen kolektif bellek ile gerçekleşmesine şahitlik edilmeyen olayların aktarılmış deneyimleriyle biriken tarihi bellek ayrı şekillerde işlemektedir. Birbirlerine çok benzer şeyleri ifade ediyor gibi görünseler de işleyiş biçimleri kavramsal anlamda tarih ile kolektif belleği birbirinden ayırır. Tarih geçmişe dair kayda geçen ya da geçmeye değer görülen şeyleri ifade eder. Yine kendisi gibi kaydı olan verilerle beslenir ve her veri yeni

bir sabit yaratır. Kolektif bellek ise canlıdır. Öğrenilen tarihten değil, yaşanan tarihten beslenir (Halbwachs, 2019, s. 72) ve Stendhal'ın tamamlanmamış otobiyografisi "Henry Brulard'ın Hayatı" isimli eserinde bahsettiği "derinden hissettiğim dönemlere veya anlara ait hiçbir şey hatırlamıyorum" (Halbwachs, 2019, s. 86) ifadesi Sovyet sinemasının izleyici üzerinde yaratmış olduğu şaşırtıcı derecede gerçek ama özünde temelsiz ve soluk hatıranın etkisini açıklamak için önemli bir örnektir. Buradan hareketle Sovyet idaresi geri olduklarını öngördüğü Doğu toplumlarını filmlerle sosyalist dünya düzenini benimsemeye ikna etmemiştir. Yapılan şey ikna etme eyleminden ziyade senaryonun gücü ve sinemanın imkânları ile *aldatarak, belli belirsiz bir yanılsama yaratarak belletme* olmuştur. Kalabalıklar halinde deneyimleme yeri olarak sinema, *"tarihi olaylar zaman bakımından uzaklaştıkça ortaya çıkan, gruplar halinde hatırlamaya çalışma eğilimi"* ile de doğrudan alakalıdır. Dolayısıyla, *sinema ile öğrenme* sürecinde, öğretenin maksatlı oluşu dışında doğal olmayan ve nörolojik olarak açıklanamayan hiçbir unsur bulunmamaktadır –ki bu da öğrenmenin fizyolojik kısmıyla değil içeriğin kendisi ile alakalıdır. E. J. Hobsbawm'ın,

> *"Uluslar, çok uzun bir süreden beri var olduklarını iddia eden, oysa tarihsel bakımdan yeni olan varlıklardır. Dolayısıyla bir ulusun kendi tarihinin milliyetçi versiyonu da kaçınılmaz biçimde anakronizmden, bazı şeylerin atlanmasından, olayların bağlamlarından koparılmasından, aşırı örneklerden ve yalanlardan oluşacaktır"*

ifadesi, çarpıtmalarla yaratılan bu yanılsamaların anakronik yapısını açıklamak için yeterlidir. Sinemanın bu işlevle kullanılması, yine Hobsbawm'ın ifadesiyle *tarihin ideolojik açıdan istismar edilmesi* anlamına gelse de, istenen maksadın gerçekleşmesine mani olmamaktadır. Zira bellek etkinliği, tarih ile değil, geçmişteki şeylerin şimdide yeniden sunumuyla ilgilidir ve algıda yapılan bu modifikasyon, yapılacak olan tekrara gösterilen özenle bağlantılıdır (Yazıcıoğlu, 2022, s. 155-158). Bu açıdan, Sovyet rejiminin tema, konu ve vizyon bakımından yarattığı tutarlılığın altında yatan motivasyonu görmek mümkündür.

BÖLÜM II: SOVYET ORYANTALİZMİ VE YENİ SOVYET İNSANI

2.1
SOVYET DÜŞÜNCESİNDE DOĞU VE DOĞULULUK

Doğu'nun kendisinin ve motivasyonu fark etmeksizin Doğu'ya dair olan her türlü düşüncenin ve bakış açısının *oryantalizm* kimliği altında ifade edilmesinde önemli bir rolü olan Edward Said, kavramın farklı şekillerde tanımlanabileceğini ifade etmiştir. Said'e göre Doğu, Avrupa'nın özellikle 7. yüzyıldan itibaren kesintisiz bir bağ içinde olduğu coğrafi komşusu olmaktan çok daha fazlasını temsil etmektedir. Zira Batı'nın en eski, en zengin ve en eski etki alanlarından, sömürü mekânlarından birisidir. Bununla birlikte Batı'da var olan pek çok şeyin kaynağı, kültürel rakibi ve doğal olarak *Öteki* imgelerinden birisidir. Ayrıca içerisinde barındırdığı sistematik ve izi geçmişe yönelik olarak sürülebilen yapısı itibarıyla her şeyden önce akademik bir faaliyet olarak da kendisini gösterir (Said, 2013, s. 12). Said bunlarla birlikte, Michel Foucault'nun Bilginin Arkeolojisi ile Hapishanenin Doğuşu eserlerinde kullandığı söylem kavramı ışığında, Şarkiyatçılığın bir söylem olarak incelenmedikçe, aydınlanma sonrasında Avrupa kültürünün Şark'ı siyasal, sosyolojik, askeri, ideolojik, bilimsel ve imgesel olarak çekip çevirebilmesini -hatta üretebilmesini- sağlayan o müthiş sistemli disiplinin anlaşılmasının imkânsız olduğunu öne sürmüştür (Said, 2013, s. 13). Bu hususta değinilmesi gereken bir diğer nokta ise yine Said'in deyimiyle bu bakış açısının Doğu'ya ait uçuk bir Avrupalı hülyasından ziyade nesillerdir önemli iktisadi yatırımların yapıldığı, özellikle yaratılmış bir kuram ve uygulamalar bütünü olmasıdır. Bu durumu Batı'nın ürettiği Doğululuğu inanarak kabul etmesiyle sağlamlaşmış karmaşık bir ikili ilişki yumağı olarak da tanımlamak mümkündür.

Said'in ortaya koyduğu oryantalizm çerçevesinde bakıldığında Sovyetler Birliği'nin Avrupa'nın Doğulusu ve dolayısıyla ötekisi olmakla eş zamanlı olarak Avrupa'nın dünya görüşünü kavramsal anlamında benimsemiş bir duruşla, kısmen coğrafi konum kısmen ön kabullerle kurgulanmış bir söylem üzerinden kendi Doğu'sunu yarattığı görülmüştür. Bu bağlamda Sovyetler Birliği'nin 1917 devriminden sonra kendisini sağlamlaştırmaya yönelik olarak faaliyete geçirdiği kültürel uygulamaların, Batı'da Oryantalizmin dayanaklarından bazıları olarak görülen sömürgeci ve tahakkümcü

yapının, Batı'nın şarkiyatçılığına çarpıcı olarak benzemekle birlikte kendine özgü yönlerinin de olduğu görülmüştür. İçinde bulundukları coğrafyanın medeniyete (kendi Batısına) uzaklığının yarattığı izolasyon altında tamamen içine dönen ve medeniyet ile irtibatını bazı bölgelerde hayati ihtiyaçları dışında bazı bölgelerde ise neredeyse tamamen kesen Doğu, geri, uzlaşılmaz, zorlu ve yabani bir tanımlamanın muhatabı olmak zorunda kalmıştır. Bu noktada Doğu ifadesi, yön tanımından sıyrılarak Orta Asya'ya coğrafi sınırları aşan komşular getirmiştir. Bu bağlamda, Azerbaycan, Kafkasya, Ermenistan ve Gürcistan, esas Şark olarak kabul gören Kazakistan, Türkistan ve Özbekistan'dan oluşan Türkistan coğrafyası başta, Sibirya bölgesinin tamamını, Moğolistan'ı ve Çin'i içeren çerçeveye, Sovyetler Birliği Şarkçılığı dairesinde bağlanmıştır. Bu ilişkilendirme, kuşkusuz ki Daniel Brower ve Edward Lazzerini'nin de ifade ettiği üzere, "imparatorluk içindeki Batı ve Doğu halklarını harita üzerinde ayıran basit bir çizgi" olmamasına rağmen, onların *hâkim* Rusların karşısındaki temel farklılıklarına ilişkin varsayımlara dayanan söylemsel bir inşadan ileri gelmiştir (Sarkisova, 2017, s. 32). Ancak her ne kadar bir söylem inşasını ifade etse de coğrafya temelli yakınlık, ortaklık ve iç içelik Rus fikriyatındaki oryantalizmi farklı bir noktaya taşımıştır.

Rus yayılması Moğol istilası sebebiyle birkaç yüzyıllık bir duraklama yaşasa da Altın Ordu Devleti'nin yıkılmasının ardından Kazan'ın zapt edilmesiyle (1552) devam etmiştir (Ferro, 2002, s. 92). Bu fetihle birlikte Tatar Devleti ortadan kalkmış, Rusların Ural dağlarının her iki yakasına ve Sibirya'ya uzanmalarının yolu açılmıştır. Çarlık rejimi boyunca daha çok zenginliklerinden faydalanmak üzere coğrafya bazlı bir kaynak olarak görülen Doğu'nun imajı, Ekim Devrimi'yle birlikte aşamalı olarak değişimlere uğramıştır.

Devrim'in ilk yılları gerek Rus nüfus üzerinde gerekse Rus olmayan etnik unsurlar üzerinde bir hakimiyet kurma çabası ile geçmiş Sovyet rejimi bu konuda büyük zorluklar yaşamıştır. Rus nüfusu her ne kadar Çarlık döneminden kalma dini inançlarına ve geleneklerine bağlılık gösterme hususunda ısrarcı görünse de var olan dil ve kültür birliği, Bolşeviklerin bir şekilde iletişim kurabilmelerine ve sosyalist yaşam biçimini izah edebilmesine olanak sağlamıştır. Ancak Doğu toplumları dil, din, gelenek ve dünya görüşü açısından farklılık göstermelerinin yanında coğrafi olarak da zor ulaşılabilir konumdaydılar. Diğer yandan Sovyet rejiminin bu iletişimi uluslararası camiada

emperyalist – işgalci bir imaj yaratmadan kurmak gibi bir kaygısı da dikkat çekmiştir. Dolayısıyla Sovyetler Birliği, Devrimi hızla yerleştirebilecek kadar efektif, bütün halkları ve yerel yapıyı içselleştirebilecek kadar kucaklayıcı, bölgeyi kalkındırırken ise *sömürgeci durumuna düşmeyecek* kadar hassas ve dikkatli davranmak durumunda kalmıştır. Stres kaynaklarıyla çevrelenmiş bu özel durum, Sovyetler Birliği'nin erken dönem Doğu vizyonunu hem kendisinden önceki Çarlık rejiminden hem de kurumsallaştıkça Korenizatsiya (yerlileştirme) politikasının terk edildiği Stalin döneminden farklı seyreden bir yapıya dönüştürmüştür.

1920'ler boyunca Sovyet hükümeti, Bolşevik Devrimi'ni bir kalkınma yöntemi olarak ihraç edebilme hedefiyle *yabancı* Doğu'ya ciddi bir ilgi göstermiş, Doğu'nun akademik anlamda araştırılmasına büyük bir hassasiyetle yaklaşmıştır. Ancak gerek iç savaş gerek henüz oturmamış kurumların düzensizliği ve hükümetin Çarlık entelijansiyasıyla iletişim kurmada yaşadığı zorluk, uzun vadeli ve geniş çaplı araştırma programlarını dağınık ve verimsiz hale getirmiştir (Bustanov, 2015, s. 2). Zira Çarlık Rusya'da Petro ve ardıllarının "Üniversite Reformları", Batılı bilim insanlarının ve Rus fikir hayatının bu yöndeki gelişimi "Oryantalizmi"i Rusya'da hatırı sayılır bir konuma getirmiş, bilimsel anlamda yükselen bu akademik disiplin, Çarlık Rusyası'nın emperyal faaliyetlerinin hizmetine girmeye hazır konuma gelmiştir (Akan, Bilinmeyenden Ötekiye: Rusya'nın Kafkasya'yı İşgalinde Oryantalizm Etkisi, 2019, s. 201). Doğu vizyonu çok farklı motivasyonlardan beslendiği için Çarlık döneminden kalan akademik yapıyla uyuşamayan Sovyet rejimi bir yandan onlardan maksimum oranda yararlanmaya çalışırken bir yandan kendi kaygılarını taşıyan yeni bir Doğu kürsüsü kurmak için çaba harcamıştır. Sürece yön verilebilmesi adına Mikhail Pavloviç'in koordinatörlüğünde 1-8 Eylül 1920 tarihinde Bakü'de bir Doğu Halkları Kongresi düzenlenmiştir. Bolşevik Rusya'nın Doğu'nun her türlü emperyalist işgalden korunması için mücadele ettiği, Doğu'nun bu devrime destek olması durumunda Doğu'nun kurtuluşa ereceği, bu suretle güçlenen Sovyetler Birliği vasıtasıyla da emperyalist Batı'nın zayıflayacağına dair fikirler ortaya atılmıştır (Kemper M. , 2010, s. 447). Paylaşılan bildirilerin Doğulu katılımcılar tarafından kendi ülkelerine taşınarak bir devinim yaratılabileceği öngörülmüştür. Ayrıca Bolşevikler tarafından kontrol edilen Doğu bölgelerinde özellikle agit trenleri ve gemileri üzerinden Ekim Devrimi ve Kızıl Doğu temalı bir propaganda

kampanyasının başlatılması da planlanmıştır. Anlaşılacağı üzere kongre esas olarak Rusya, Orta Asya ve Kafkasya'nın Müslüman bölgeleri, Ermenistan, Gürcistan ve Orta Doğu'nun komşu ülkeleri ile ilgiliydi (Arap, Hint, Çin ve Kore delegasyonları da katılmışlar ancak Bakü tartışmalarıyla doğrudan ilgilenmemişlerdir) (Chabrier, 1985, s. 21). Kongreden kısa bir süre sonra 1921 yılında Moskova'da Doğu İşçileri Komünist Üniversitesi ve Bakü Üniversitesi kuruldu. Takip eden süreçte Doğu işçileri Komünist Üniversitesi, Moskova Doğu Araştırmaları Enstitüsü gibi çeşitli akademik kuruluşlar açıldı. Diğer yandan bilimsel çalışmalara destek olması açısından, Çarlık döneminin Coğrafya ve Tarih derneklerine benzer bir işlevle Tüm Rusya Doğu Araştırmaları Bilimsel Derneği kuruldu. Ayrıca yine Pavloviç'in katkılarıyla ve benzer amaçlarla Doğu Milletleri dergisi (Narodniy Vostoko) çıkartıldı.

Sovyetler Birliği döneminde Emperyalist Batı'ya fiziki olarak genişlemenin ya da Devrim vasıtasıyla ulaşmanın hem bir alternatifi hem de Batı karşısında güç kazanmanın bir yolu olarak işlev yüklenen Doğu döneme özgü kararsız bir kavram haline gelmiştir. Sovyetler Birliği, Doğu ve Doğu toplumları ile coğrafi bağı olması dolayısıyla Doğulu, Doğu'yu Devrim ile kalkındırmaya ve çağdaşlaştırmaya çalışması sebebiyle Sosyalist, Batı ile mücadele ederken yanında görmek istediği Doğu'ya Batı'nın yöntemleriyle yaklaşması açısından da emperyalist bir tanımın içerisine girmiştir. Dönemin konjonktürüne göre farklı zamanlarda ortaya çıkan farklı motivasyonlar Sovyetler Birliği'ni bahsi geçen üç tanım dairesine sokarak kendine özgü bir oryantalist yapı ortaya çıkarmıştır. Bu *yersizlik* Stalin dönemi ile birlikte çözülmüş, Doğu devlet nazarında daha gerçekçi ve faydacı bir yaklaşımla ele alınmaya başlanmıştır. Lenin'in, aksini burjuvazinin bir parçası olarak tanımladığı enternasyonal düşünce (Lenin, 1975, s. 73) Sovyet Doğu Araştırmaları Enstitüsü'nde ve Bilimler Akademisi'nde önemli görevlerde bulunan Sergey Oldenburg gibi bilim adamları tarafından da teşvik edilmiştir. Ancak Stalin, çizginin Rus milliyetçiliği tarafına biraz daha geçtikçe bu bağlam giderek zayıflamıştır. Daha da önemlisi, 1920'lerin sonlarında Stalin'in kültürel ve entelektüel yaşam üzerinde daha katı denetimleri dayatma çabası, akademiyi fiilen Komünist Parti'nin emirlerine tabi kılmıştır. Oldenburg, kurumun özerkliğini korumaya yönelik daha önceki çabalarının aksine, bu sefer "Stalinist kültür devrimini" durdurmayı

başaramamıştır (Schimmelpenninck, 2010, s. 195-196). Bu suretle Doğu'nun konumunun belirlenmesi hususunda dayanak noktası olan akademi de gücünü kaybetmiştir.

Çarlık Rusya'nın Doğusu ile Sovyet Rusya'nın Doğusu arasındaki karmaşayı yaratan unsurlardan birisi de din olmuştur. Oryantalist çalışmalar milletlerin kültürlerine, edebiyatlarına, tarihlerine ve günlük hayatlarına ışık tuttuğu gibi dini hayatları ile de yakından ilgileniyordu. Sovyetler Birliği'nin akılcı ve mantık çerçevesinde olmayan her türlü din ve inanç konusundaki tavrı netti. Bu çerçevede Ortodoks Hristiyanlığa yönelik politikası en başından beri düşmancaydı ancak Bolşeviklerin İslam'a karşı tutumu kararsızdı, çünkü İslam, Sovyet rejiminin emperyalist dünyanın sömürge baskılarından kurtarmayı amaçladığı azınlık ulusların tarihi ve kültürel mirasının bir parçasıydı (Kemper M. , 2011, s. 6). Dolayısıyla Sovyetler Birliği'nin özellikle Orta Asya'da İslam'a karşı ortaya koyacağı tutumun, herhangi bir tutarsızlık içermemesi adına, akademik anlamda ilgilenilmesi önem arz ediyordu. Ancak akademinin hızlı değişen politikalar karşısında dayanabilmesi mümkün olmadı.

Bu kararsız yapının Stalin dönemiyle birlikte *iktisadi işlev taşıyan bir Doğu* yönüne evrilmesi, sinemada da kendisini göstermiştir. Bu durumu enternosyenel prensipler üzerinden işleyen Vostok-kino'nun lağvedilmesinde ve Kulturfilm'in kapatılmasında görmek mümkündür. 1928 yılında Rusya Bilimler Akademisi Doğu Araştırmaları Enstitüsü'nün (Институт востоковедения РАН) yetkilileri ve entelektüelleri tarafından kurulan Vostok-kino (Chomentowski, 2013, s. 33) Doğu halklarının kültürlerini tanıma, tanıtma ve geliştirmenin amacının yanında bir taraftan da Sovyet propagandasını doğuya ulaştırmayı hedefliyordu. Vostok-kino'nun bu yaklaşımını Doğu Araştırmaları Enstitüsü'nde rektörlük de yapan Vostok-kino yöneticisi Anatoli Skachko'nun şu sözlerinde gözlemlemek mümkündür:

> *Doğu halkının [восточные люди] özellikle onlar için yapılmış çok farklı filmlere ihtiyacı var. [...] Bu filmler, Doğu köylüsünün psikolojisini ve dünya görüşünü komünist eleştiri perspektifinden ele almalıdır. [...] Şimdiye kadar kitle izleyicileri ekranda gördüklerini gerçek hayat olarak aldı. Ekrana inanıyorlar. Bu inanç yok edilmemeli, faydalı fikirleri yaymak için kullanılmalıdır. [...] Doğu filmlerine batılı izleyiciler için değil, Doğulu köylüler için çok ihtiyaç var.* (Sarkisova, 2017, s. 32-33)

Ancak Stalin'in 12. Parti kongresinde Korenizatsiya'nın[15] tehlikelerine dikkat çekmesi (Stalin, 1953, s. 184-196) sonucunda kendisini göstermeye başlayan Ruslaştırma politikaları, korenizatsiya yanlısı tutumu sebebiyle Vostok-kino'yu da zor bir pozisyona soktu. Vostok-kino yarı özel bir film tröstü olarak 1935 yılına kadar faaliyetlerine devam etse de muhatap olmak durumunda kaldığı casusluk suçlamalarının da etkisiyle tasfiye edilmekten kurtulamadı. Bu tasfiye, Sovyetler Birliği'nin Doğu'ya bakışının çok net bir şekilde değişmesinin yanında, terk ettiği enternasyonal Doğu perspektifine karşı da cephe alarak etkilerinin bir an önce silinmesi için mücadele ettiğinin de göstergesi olmuştur. Sinema özelinde, Vostok-kino çalışanlarının sürgün ve idam gibi akıbetlere uğramasını, üretilen filmlerin kataloglardan ve envanterlerden kaldırılmasını (Chomentowski, 2013, s. 34) bu yönde yorumlamak mümkündür.

Etnografik olarak tanınması ve yerel unsurların korunarak sosyalist perspektifle geliştirilmesi Doğu'nun devlet nazarındaki yerini çok daha farklı bir yöne çekmiştir. Zenginlik olarak görülen yerel kültür korenizatsiya'nın da terkiyle köhnemiş geçmişin bir parçası olarak kabul edilmiş, halkların bölgesel kimliklerini sembolize etmemeleri için sistematik bir şekilde tahrip edilmişlerdir. Artık yalnızca "geri", "zengin" ve "sovyetleştirilmesi gereken yer" kavramları dairesinde tanımlanan Doğu, *toplumları sosyalizm çerçevesinde yeniden yaratma zorunluluğu altında*, yerel gelenekleri destekleyen sosyal ve politik yapıların ortadan kaldırıldığı bir yere dönüşmüştür. Bunu özellikle mimaride görmek mümkündür. Profesyonel mimarlar ve denetledikleri zanaatkarlar, yerelden alıntı yaparken, çağdaş anlatımlara göre değil, yaratıcı bir şekilde yapıldığı iddia edilmiş, tasarım öğeleri basitleştirilmiş, dini sembollerden kaçınılmıştır ve geleneksel motiflere yeni sosyalist içerik enjekte edilerek (Castillo, 1997, s. 38) semboller ve anıtsal karakter taşıyan kavramlar toplumsal bellek üzerinde tahrif edilmiştir.

Böylelikle Sovyet Doğu'su, Sovyetler Birliği'nin kendisinin de coğrafi olarak bir parçası olduğu projeksiyondan ayrışarak, Avrupa'nın gözündeki Doğu ve Doğulu kavramlarına yakın bir noktaya taşınmıştır.

[15] Yerlileştirme politikası. Dayanağını 15 Kasım 1917'de ilan edilen Rusya Halklarının Hakları Bildirgesi'nden alan bu anlayış, Rusların çoğunluk oluşturmadığı Sovyet cumhuriyetlerinde dilde, eğitimde ve yaşam biçiminde bölgenin etnik kimliğine dayalı bir sosyalist düzenle birlikte yerli yöneticilerin idare ettiği bir kamu idaresini öngörüyordu.

2.2
SOVYET SANATINDA ORYANTALİZM

Sovyet sanatçılar, Çarlık Rusya'nın temsilcileri olan seleflerinin takipçisi olmuşlar, onlar tarafından kullanılan temalara ve konulara sahip çıkarak temel yaklaşımları devam ettirmişlerdir. Takip edilen bu *eski* güzergâh, sadece devlet erkânının portrelerini, önemli siyasi toplantıların ve buluşmaların tasvirlerini yahut edebi yorumlarını değil aynı zamanda Doğu'yu ve Doğu'yu ele alırken sıklıkla başvurulan oryantalist bakış açısını da içermeye devam etmiştir. Dolayısıyla bu kapsam, her ne kadar prensip olarak geride bırakılmış olan emperyalist Çarlık vizyonunun reddedilmiş, kötülenmiş parçalarını ihtiva etse de yine de vazgeçilmez bir yaklaşım olarak uzun yıllar ayakta kalmayı başarmıştır. Bu bağlamda, Şarkiyatçılığın 18. yüzyıldan itibaren sanatla iç içe geçerek yarattığı Doğu anlayışı, Sosyalizmin yarattığı kendine özgü ve yeni perspektiflerle güçlenmeye devam etmiştir.

Devrimden önce Orta Asya'da oryantalist vizyonu temsil eden en önemli Rus sanatçıları olan Vasilii Vereshchagin, Nikolai Karazin, Boris Smirnov ve Nikolai Khludov'un çalışmaları Devrim'in yarattığı sosyalist ve eşitlikçi bakış açılarına rağmen ilgi çekmeye devam etmiştir. Ortaya koydukları sanat anlayışı her ne kadar Batı Avrupa oryantalizmi ile gösterdiği paralellikle karakterize edilse de onları takip eden Sovyet sanatçıları, rollerinin önceki nesilden çok farklı olduğunu ve bunun yeni bir Sovyet insanı yaratmayı içerdiğini iddia etmişlerdir (Abykayeva-Tiesenhausen, 2016, s. 54).

Bilindiği üzere oryantalist anlayış resmin yanında edebiyat, müzik, tiyatro, mimari, fotoğraf ve tasarım gibi pek çok alanı da etkilemiştir. Hâlihazırda sosyalist gerçekçilik ilkeleri çerçevesinde işlevsel bir amaçla varlık gösteren Sovyet sanatı, oryantalist unsurların işin içine girdiği eserlerde özellikle Orta Asya toplumları için farklı bir bağlam yaratmıştır. Zira Rusya'nın sanatsal Şark'ını yaratan bu yapı, sosyalist gerçekçilik açısından değerlendirildiğinde, Doğu'ya eğitimden tarıma, işçilik kültüründen temizliğe, kadın haklarından çocuk bakımına kadar günlük hayatın pek çok alanında "eğitim" sağlamakla mükellefti. Dolayısıyla Doğu'ya gösterilen bu oryantalist bakış, afişlerle, filmlerle, edebiyatla, mimari ve tiyatroyla iletilen her türlü görüşün ve

fikrin, ayakları yere basmayan, Doğu'nun kendisine yabancı bir Doğu temsili üzerinden ulaşması sonucunu doğuruyordu.

Avrupa'nın Doğu ile olan ve çok uzun bir tecrübeye dayanan ilişkileri pek çok aşamadan geçmiş, kendisini her bakımdan üstün ve kudretli gören Avrupa Doğu'yu kimi zaman reddedip görmezden gelirken kimi zaman da hayranlık duymuştur. Bu bağlamda özellikle 13. yüzyıldan itibaren Avrupa iki ayrı "Doğu Rönesans"ı yaşamış, birincisinde romantikler üzerinden hayal gücünü işgal eden bir Doğu faktörü, ikincisinde ise modernizemle alakalandırılabilecek bir Doğu kimliği ortaya çıkmıştır (Abykayeva-Tiesenhausen, 2016, s. 53-54). 1880'lerde başlayan ve 1920'li yıllara kadar süren, Doğu'ya dair her şeyi, yüceltme ve hayranlık besleme süreci farklı bir alan açarak Doğu'da Avrupa uygarlığının kökenlerine yönelik bir arayış başlatmıştır. Bu açılım, bilim adamlarını, sanatçıları ve edebiyatçıları Doğu'yu farklı bir vizyonla görme yönünde teşvik etmiştir.

Sovyetler Birliği'nde ise sosyalist gerçekçiliğin önemli temsilcilerinden birisi ve aynı zamanda Stalin'in yakın dostu olan Maksim Gorki, bir halk Rönesans'ı yaşanması konusunda önemlli bir destek sağladı. Gorki, Sovyet edebiyatının didaktik taleplerini karşılamanın bir yolu olarak yüksek edebiyatın geleneksel fabl ile biçimsel bir sentezini savundu ve 1934 yılındaki Birinci Sovyet Yazarları Kongresi'ne yaptığı kapanış konuşmasında, yazarlara şu tavsiyelerde bulundu: Folklorunuzu toplayın, onun üzerinde bir çalışma yapın, üzerinde çalışın... Geçmişi ne kadar iyi tanırsak, o kadar derine inebiliriz (Castillo, 1997, s. 37). Bu yaklaşım Avrupa'nın özünde kendi medeniyetini aradığı Doğu'ya Sovyetler Birliğinin farklı bir vizyondan baktığının göstergesi olmuştur. Zira burada edebiyat üzerinden talep edilen anlayış Doğu'nun tüm kültürel ve etnografik varlığının dondurularak, akademik anlamda en ince ayrıntısına kadar incelenmesi ve yaratılacak olan sosyalist gelecek vizyonunun inşasında kullanılmasıdır. Bu çağrı sonrasında yerel edebiyat ürünleri dönemin gazete ve dergilerine yayılmış, epik şiirler ve türküler kendisini göstermeye başlamıştır. Öncesinde yer altında bulunan ve değersiz görülen bu kültürel hazinenin bu şekilde gün yüzüne çıkması, var olan mirasın politik bir doğruculuğun süzgecinden geçerek yayınlanması zorunluluğunu da beraberinde getirmiştir.

Bu yaklaşım mimari ve şehir tasarımı açısından da kendisini göstermiş, Orta Asya şehirlerinin merkezlerinin inşasında Doğu'nun kültürünü yansıtmakla birlikte Sosyalist dünyanın sembolleriyle bezenmiş, dolayısıyla bir yandan geçmişi anımsatırken bir yandan da Sosyalist bir geleceğin parçası olduğunu vurgulayan bir şehir planına geçilmiştir.

Bu bakış açısı Doğu'yu ele alan her türlü resimden, Doğu'yu muhatap alan her türlü afişe ve sinema filmine de yansımıştır. Sanatın tüm dallarını içinde barındıran sinema şarkiyatçı düşünceden fazlasıyla etkilenmiş, sadece Stalin döneminde değil, Sovyetler Birliği'nin yıkılışına kadar bu konudaki istikrarını devam ettirmiştir. Bu durum özellikle, oryantalist filmlerin Amerika Birleşik Devletleri'nde ve Avrupa'da popüler olduğu ve seyirci tarafından büyük bir ilgiyle karşılandığı dönemlerde hissedilir derecede kendisini göstermiştir. Uluslararası sinema endüstrisinde bilhassa Western filmleri ile temsil edilen Doğu büyük oranda aynı haliyle alınmış, orijinal filmlerde geri, yabani, hoyrat ve izole bir yaşamla nitelendirilmiş olan halklar, Sovyet sinemasında Orta Asya toplumları üzerinden yansıtılmıştır.

2.3
DOĞULU İNSANIN
YENİ SOVYET İNSANINA DÖNÜŞTÜRÜLMESİ

Bolşevik İhtilali, yalnızca yönetim sistemini değil, aynı zamanda kurumsal devlet yapısının, yurttaşlara, kendisini var eden halklara ve onların yaşam biçimlerine bakış açısını da değiştirmiştir. Bu kapsamda özellikle Orta Asya, Sovyetler Birliği'nin yabancı olduğu son derece geniş bir alanı temsil etmesinin yanında, etnik köken, dil, din ve inanç çeşitliliğiyle de dikkat çekmiştir. 16. yüzyıl itibarıyla başlayan Rus tahakkümü sebebiyle Çarlık Rusya'nın Ortodokslaştırma politikalarına yüzlerce yıl boyunca maruz kalan bu coğrafya, Devrim ile birlikte gelen Sosyalist anlayışın etnik köken ve dil gibi unsurlara bağlı olmadığı üzerine yapılan propagandaların da etkisiyle yeni bir sürece girmiştir. Kendilerini temsil edebilecek bir zümreden yoksun olan Orta Asya toplumlarının büyük oranda umutlu ve ılımlı yaklaştığı (Roux, 2001, s. 416-417)bu iletişim tarzı bir süre devam etmiş, Sovyetler Birliği ile bireysel ve küçük topluluklar vasıtasıyla ilerleyen bir etkileşim ortamı doğmuştur.

Sovyetler Birliği bu süreçte bir yandan uluslararası alanda varlık göstermeye çalışırken bir yandan da kendi ülkesini ve toplumlarını kurumlarıyla ve yaşam biçimleriyle birlikte topyekûn bir Sovyetleştirme sürecine tabi tutmanın hazırlıklarını yapmıştır. Etnik kökenlerin, dillerin, inançların ve dünya görüşlerinin üzerinde olarak tasarlanan bu dönüşümün fiziksel olan tüm sınırlılıkları aşarak kendini yeni bir ruh olarak gerçekleştirmesi beklenmiştir. 1900'lü yılların başından itibaren, Bolşevik yapılanmasının önde gelen temsilcileri tarafından deklare edilen her bildirgede, ortaya konan her iddiada ve savunulan her tezde doğrudan ya da dolaylı olarak kendini gösteren "yeni, benzersiz" ve ancak "kurulacak bir Sovyet ülkesinde" yaşam bulabilecek bir insan tipi üzerinde durulmuş, onun niteliklerinden bahsedilmiştir. Bu yeni insan tipinin yaşayacağı dünya tahayyülünde ise yaşamın hayati alanlarını kapsayan ve yine *benzersiz* olan bir devlet, sanat ve mimari anlayışın öncü fikirleri sunulmuştur. Zira Devrimin esas hedefi, Lenin'in deyimiyle sadece "devlet makinesini" ele geçirmeyi değil, ideal bir

toplum, insanlık tarafından daha önce denenmemiş, siyasi, ekonomik ve sosyal bir sistem yaratmak olmuştur (Geller, 1985, s. 7). Bu bakış açısının prensiplerini Maksim Gorki üzerinden okumak da mümkündür:

> *Bolşeviklerin Rusya'nın canlı vücudu üzerinde en acımasız bilimsel deneyi yaptıklarını biliyorum. Nasıl nefret edileceğini biliyorum ama adil olmayı tercih ediyorum. Oh, evet, birçok büyük ve sıkıntılı hata yaptılar. Tanrı da bir hata yaptı, hepimizi olması gerekenden daha aptal yaptı. Doğa da birçok hata yaptı. […] Ancak isterseniz, Bolşevikler hakkında da iyi bir şeyler söylenebilir. Siyasi faaliyetlerinin bizi sonunda psikolojik olarak hangi sonuçlara götüreceğini bilmeden, Bolşevikler Rus halkına şimdiden bir hizmette bulundular, tüm kitleyi ölü noktadan hareket ettirdiler ve tüm kitlede gerçekliğe karşı aktif bir tutum, onsuz ülkemizin yok olacağı bir tutum uyandırdılar. Artık yok olmayacak, çünkü ulus yaşıyor ve içinde yeni güçler olgunlaşıyor. Ne çok fanatik siyasi yenilikçilerin çılgınlığı ne de yenilmezliklerine çok güvenen yabancı soyguncuların açgözlülüğü onu korkutuyor* (Gorki, 1990, s. 53).

Gorki'nin 1917 yılında yaptığı bu konuşmayı, resmi olmasa da Sovyetler Birliği'nin kurumsal anlamda onayladığı bir bakış açısı olarak kabul edersek, devletin bir anlamda "yeni insanı", "yeni Sovyet insanını" yaratarak "tanrının ve doğanın hatalarını düzeltmeye" yeltendiği yönünde yorumlamak yanlış olmayacaktır. Bu bağlamda yaratılmak istenen yeni Sovyet insanını, etnik aidiyet, dil ve din gibi köken ve coğrafyadan gelen kimliklerin üzerinde, bilimin, mantığın ve realizmin ışığında çelikleşerek insan onuru için en doğru yönetim anlayışı haline gelen Sosyalizmi hem duygusal hem de fiziksel olarak içselleştirmiş, dünyaya ve geleceğe yalnızca bu açıdan bakabilen ve ayrıca sosyal, politik, iktisadi ve askeri anlamda her türlü görevi *layıkıyla ifa edebilecek* bir insan türü olarak tanımlamak mümkündür.

Sovyet rejiminin yurttaşlarına bireysel ve toplumsal anlamda getirdiği yeni standartlar, bazı bölgelerde hiçbir direnişle karşılaşmadan hızlı bir şekilde kabullenilip uygulanırken bazı bölgelerde aynı ilerleme yakalanamamıştır. Bu çerçevede devlet, bazı yerlerde "fikri anlamda kabullenilmesi" hususunda, bazı yerlerde ise uygulanması hususunda zorluk yaşamıştır. Ancak özellikle Doğu toplumları coğrafyaya has dağınık yerleşim, yarı göçebe yaşam biçimi, dini ve geleneksel anlamda bastırılmış fikri yapı ve tüm bunların etkisiyle kendisini gösteren, zaman ve mekân olarak kendisini izole etmiş

hayat tarzı, Doğu insanı ile iletişim kurmayı bir hayli zorlaştırmıştır. Diğer bir ifadeyle, büyük şehirlerde yaşayan yeni Sovyet insanına, kapasitesi gereği Sosyalizmin felsefi geleceği anlatılırken, merkez taşradaki yeni Sovyet insanı adaylarına dişlerin günde kaç kez ve nasıl fırçalanacağı anlatılmıştır. Uzak taşra olarak ifade edebileceğimiz Sovyet Doğusu'nda ise toplumun henüz birey olamamış, büyük oranda cahil ve yeniliklere karşı içgüdüsel bir direnç gösteren yurttaşlardan oluşması sebebiyle, her şeyden önce bu kalıpları yıkmak insanları klanlardan kopararak bireylere dönüştürüp Sosyalizmi anlayabilecek bir kapasiteye ulaştırmak gerekmiştir. Bu koşullar sağlanmadan bir gelişme kaydetmek ise neredeyse imkânsız bir hal almıştır. Dolayısıyla en kısa zamanda, en uzun ve meşakkatli yolu kat etmesi gerekenler Doğu toplumları olmuştur ve onlara coğrafi ve fikri anlamda ulaşmanın yarattığı bu zorluk, *Sovyetleştirme* sürecini ciddi anlamda sekteye uğratmıştır. Bu tip iletişim ve kapasite sorunları sebebiyle Sovyet kültürünün tekel ve tekdüzeliğinin Sovyetler Birliği'nin mekânsal ve toplumsal çevrelerine yayılması uzun yıllar almıştır (Rolf, 2009, s. 630).

Sovyetleştirme süreci teorik anlamda kendi içinde tutarlılık vadeden bir yapı sunsa da uygulamada böyle bir kaygı taşınmamıştır. Stalinizm gibi son derece katı denetimlerle çevrelenmiş bir anlayışın hâkim olduğu dönemde bile kimlik inşası için kullanılan kaynakların ve rol modellerin çeşitliliği azalmamıştır. Bu hususta, Sosyalist bir kimlik taşımayan unsurlar ve örnekler bile –eğer toplumları etkileyebilecekse, yeni bir yapılandırma ile elden geçirilmiş, bir anlamda vaftiz edilip Sovyetleştirilerek bu süreçte kullanılmıştır. Bu yırtıcı politikanın sebebi talep edilen dönüşümün gerçekleşmesi için teorik olarak bir toplumun istisnasız olarak her duygusuna ve davranışına anında müdahale etmenin, her eksikliği hızla gidermenin ve gerektiğinde de doğrudan müdahale etmenin zorunluluk arz etmesi olmuştur. Zira dönüşüm yaşanmadan geçen her bir anın, Sovyetler Birliği'nin geri kalmış toplumlarının Sosyalizm dairesinden zamansal ve fikirsel anlamda uzaklaşmasına yol açacağı aşikârdı. Değişimin ve ideal Sovyet bireyine dönüşümün, Devrim'in harareti ve heyecanı kaybolmadan önce mümkün olan en yüksek oranda gerçekleşmesi hayati bir önem taşımaktaydı.

Ancak bu tür bir uygulamanın pratikte hiçbir suretle mümkün olmaması, dönüşümün de eldeki imkânlar dâhilinde, mümkün olabilen her yolla, elden gelen en iyi şekilde yapılması gerekliliğini doğurdu. Toplumsal yaşamda en çok öne çıkan müdahale,

ritüeller, semboller ve söylemler üzerinden yapıldı. Günlük hayatın parçası olan her şey, renkleriyle, amblemleriyle, sembolleriyle, jargonuyla ve icra gelenekleriyle bir anlamda Moskova'da toplantılarda ve komisyonlarda alınan kararlara ve halk için öngörülen yeniliklere atıfta bulunacak şekilde yeniden dizayn edildi. Bu yaygınlaştırma sürecinde, kanonik değerler ve uygulamalar dizisi, seçici uyarlama ve eklektik kaynaşma yoluyla yeniden düzenlendi (Rolf, 2009, s. 630). Ancak bu davranış ve ifade tipinin içselleştirilmesi yeterli derecede gerçekleştirilemedi.

Doğu'da ise etkileşim ve kabullenme, genelden daha zayıf bir şekilde seyretmiştir. Özellikle okuma yazma oranlarının düşük olması, benzer sorunlar ve motivasyonlar üzerinden iletişim kurulabilecek bir işçi sınıfının bulunmaması, kadınların hak ve özgürlükleri konusunda dini konumlandırılmalarından ötürü talepkâr olmamaları, Doğu toplumları ile etkileşim kurmayı neredeyse imkânsız kılmıştır. Bu hususta en büyük görevi ise sinema yüklenmiştir. 1920'lerin başında Doğu'nun tüm etnografik ve folklorik unsurlarının kayda alınmasını, onların kendi etnik kimlikleriyle, dilleriyle ve dinleriyle Sovyet ülkesinin ayrılmaz, vazgeçilmez parçası olduğunun vurgulanmasını öngören enternasyonal vizyon, Stalin'in korenizatsiya'yı zararlı ve tehlikeli bulmasından sonra değişmeye zorlanmış, halkları özgün halleriyle bir zenginlik olarak kabul eden bu bakış açısı terk edilmiştir. Sovyetler Birliği'nin Rus olmayan unsurlar için geliştirdiği politikalardaki bu keskin değişim, sinemada özellikle 1930'larla birlikte, yeni bir perspektif arayışına sebep olmuştur. Bu bağlamda sinema, Sovyet olmayan tüm unsurları, etnik ve dini mensubiyetleri fark etmeksizin bir Sovyet bireyine dönüştürme görevini üstlenen, buna yönelik söylem üreten ve sunan bir yapıya evrilmiştir.

Bu çerçevede Doğu için özel bir projeksiyonla, özel bir yapılanma çerçevesinde üretilen filmler, Doğu toplumlarının geri kalmışlığına, coğrafyanın yarattığı yoksunluklara, işsizliğe ve yarı göçebe yaşam biçimine bir yandan eleştiri getirirken bir yandan da birey olarak yeni Sovyet insanına dönüşenler için parlak bir gelecek tahayyülü yaratmıştır. Diğer yandan filmler, toplumsal dönüşümü günlük hayata taşıyabilmek adına izleyiciyi yoğun bir şekilde söylem, jargon ve sembol bombardımanına tutarak etkileme yoluna gitmişlerdir. Sovyetler iadesi sinemanın yardımıyla, halkta duygusal tepkiler yaratabilme amacıyla güçlü uluslar üstü göstergeler geliştirilerek, yeni Sovyet ulusunun toplumsal belleğinde kalıcı referans noktaları oluşturulmaya çalışmıştır.1926 nüfus

sayımında 200’den fazla kayıtlı ve 172 kodlanmış etnik grubun, 1939 yılına gelindiğinde “birleştirilmiş” 57 milliyete indirgenmesi (Sarkisova, 2017, s. 5) kurgulanan Sovyetler Birliği demografisinin en azından kâğıt üzerinde ilerleme kaydettiğini göstermiştir.

Bütün bu çabalarla birlikte her ne kadar başarılı bir tablo ortaya çıksa da, uzun vadede sonuç beklenenden farklı olmuştur. Etnik kökenin, dini inancın ve bunları birbirine bağlayan dilin yok sayılması, toplumların kültürel bağlarını bir hayli hırpalamış ve hatta kimi nesillerde koparmış olsa da *yeni Sovyet insanın* baki kalmasına kafi gelmemiştir. Doğal olarak 1920’lerde başlayan ve daha sonraki dönemlerde kısmen devam ettirilen planlı ulus inşası politikaları, kentleşme politikalarıyla bileşince, hedef halklar üzerinde uzun yıllar boyunca sürecek bir etki yaratmışlardır. Ancak ulusal bilinç, en güçlü olduğu Baltık ülkelerinden en zayıf olduğu Orta Asya’ya kadar birçok bölgede, hatta Sovyet rejimin bastırmaya ya da önüne geçmeye çalıştığı yerlerde bile giderek güçlenmiştir (Hasanoğlu, 2015, s. 334).

BÖLÜM III: STALİN DÖNEMİNDE SOVYET SİNEMASI

3.1

SOVYET SİNEMASININ DOĞUŞU

Sovyetler Birliği coğrafyasında 1917-1991 yılları arasını kapsayan sinema faaliyetlerini ifade eden *Sovyet sineması*, karakteristik özellikleri dolayısıyla Rus sinema tarihinde tek başına öne çıksa da imparatorluk dönemi sineması da öncül bir dönem olması açısından önemlidir. Sovyet Rusya'da 1920 ile 1930 yılları arasında yaşanan avangart dönem, dünya sinemasına göre daha orijinal ve yaratıcı kaygılarla bezendiği ve çeşitli teknik sınırlılıklarla yapıldığı için hem Rusya özelinde hem de dünya sineması genelinde altın çağ olarak kabul görmüştür. Bu durum Sovyet sinemacılığının belirli bir kısmının, bütün Rus Sineması algısını domine etmesine, bilhassa da devrim öncesi olarak da nitelendirebileceğimiz Çarlık sinemasının geri planda kalmasına sebep olmuştur. Ancak avangart dönemi yaratan ve şekillendiren senaristlerin, yönetmenlerin, oyuncuların ve afiş tasarımcılarının Çarlık Rusyası'nda doğmuş, Çarlık dönemi sanat faaliyetleri içinde yetişmiş şahsiyetler olduğunu ifade etmek gerekir. Dolayısıyla Çarlık sinemasından bağımsız ve ayrı bir Sovyet sineması değerlendirmesinin sağlıklı olmayacağı açıktır. Avangart dönemin temellerini atan ve ana hatlarını belirleyen sanatçılar Çarlık döneminde bir yandan dönemin serbest ortamında teknik ve teorik anlamda yetişip tecrübe edinirken, bir yandan da Çarlık Rusya'nın eksiklikleri, yetersizlikleri ve dönemin kendine has sorunları içerisinde yaşayarak kendilerine özgü bir sinema deneyimi ile tecrübe edinmişlerdir.

Görüntülerin teknik olanaklar dâhilinde hareketlendirilerek sunulma çabası tezin ilk bölümlerinde de ifade edildiği üzere insanlık tarihinin en eski ve devamlılık arz eden çabalarından biri olmuştur. Bu çalışmalar bir taraftan tıp, astronomi, fizik ve kimya gibi pek çok bilimsel çalışmanın doğrudan ya da dolaylı konusu olurken bir taraftan da gösteri dünyasının en çok öne çıkan, en çok ilgi gören alanlarından birisi olarak karşımıza çıkmıştır. Bütün bu çabaların 19. yüzyıl sonlarında derli toplu ve bir sistem dâhilinde

kamuya açılabilir hale gelmesi, salon sineması dediğimiz kavramı ortaya çıkarmış ve standartlaşan teçhizatlarla kısa sürede bütün dünyaya yayılmıştır.

Kamuya açık ilk film gösterimi konusunda farklı kaynaklarda alternatif veriler bulunsa da, salon sinemasının Lumière kardeşlerin girişimciliği ile kurumsallaştığı ve Charles Pathé'nin ticari zekâsıyla da "ihraç edilebilir bir ticari meta"ya dönüştüğü açıktır. Lumière kardeşlerin 1895 yılında Mart ile Aralık ayları arasında Fransa'nın çeşitli yerlerinde ve Belçika'da yaptıkları tanıtım kampanyaları (Groo, 2013, s. 26) sinemanın teknolojisini tanıtırken, Charles Pathé ise İspanya, Rusya ve İtalya başta olmak üzere dünyanın çeşitli bölgelerine dağıtım ofisleri açmakla meşgul olmuştur. 1907 yılında uluslararası pazarlar yaratabilmek için Japonya, Singapur ve Kalküta da dâhil olmak üzere pek çok ülkede faaliyet yürüten Pathé, içinde Londra, New York, Berlin ve Moskova'nın da bulunduğu 15 şehirde ofis açmıştır (Buss, 1988, s. 13). Bu ticari ağ, Fransa ile Çarlık Rusya ve Avusturya Macaristan İmparatorluğu gibi potansiyel taşıyan ülkelerle özellikle 1913 yılına kadar çok canlı bir şekilde devam etmiştir (Abel, 1993, s. 375). Fransız – Rus film ticaretinin en önemli noktası bu faaliyetlerin büyük oranda iki yönlü olarak işlemesi olmuştur. Büyük Rus şair ve oyun yazarı İ. S. Turgenyev, modern Rus romancılarını Fransızlara tanıtırken, Fransızlar da uluslararası pazar için daha iyi Rus filmlerinin üretilebilmesi adına Rusya'ya film ekipleri göndermiştir. Bu süreç dönem itibariyle uyarlamalara bağımlı olarak işleyen Fransız sineması için değerli bir kaynak sunuyordu. Karşılığında gelen destek ise Rus sinemasının teknik anlamda ilerleme kaydetmesini sağlıyordu (Leyda, 1983).

Lumière kardeşlerin Paris'te Grand Cafe'de yapmış oldukları ilk gösterimin yankıları bütün dünyada sürerken, çok kısa denilebilecek bir zamanda, yaklaşık beş buçuk ay sonra sinema Petersburg'a ulaştı (Sergeyeviç G. S., 1963, s. 23). Önceleri Aleksandrov Tiyatrosu olarak bilinen sonrasında ise Akvaryum adıyla ün kazanan şehrin en büyük aristokrat eğlence mekânında ya da bilinen adıyla "zevk bahçesinde" (uveselitel'nyi sad – pleasure garden) dünyanın dört bir tarafından gelen dans gruplarının, orkestraların ve sihirbazların yanına müşteriler için yeni bir şey yapılıyordu. 4 Mayıs 1896 tarihinde Victor Roger'ın "Alfred Paşa Paris'te" operetine ara verildiği sırada, Rusya'daki ilk film gösterimi gerçekleşti (Vremya, 1896). İlk film gösterilerine ev sahipliği yapan

Akvaryum, devrimden sonra Sevzapkino film fabrikasına[16] devredildi ve zamanla büyük bir platoya dönüştü. Çarlık döneminin aristokrat eğlencelerine ev sahipliği yapan Akvaryum, Sovyet sinemasının beşiği ve Lenfilm'in ikametgahı oldu (Lenfilm, 2016). Yaklaşık bir ay sonra Fransız girişimci Charles Amount'un Akvaryum'daki kafesinde işlettiği sinema, Petersburg'un en ilgi çekici etkinliği haline gelmişti. Sinemanın ikinci durağı Moskova oldu. Moskovalılar sinemayla ilk kez, Akvaryum'dan kısa bir süre sonra 14 Haziran 1896 tarihinde (Ryabova, 2017, s. 50) ünlü girişimci Lentovski'den kiralanan "Hermitage yaz bahçesinde" tanıştı.

Devrim sürecinde önemli işler üstlenen ve o sırada 28 yaşında olan Maksim Gorki de sinema ile o dönemde tanıştı ve 6 Temmuz 1896 tarihli "Одесские новости" gazetesinde bir röportajı yayınlandı (Sergeyeviç G. S., 1963, s. 24). Sinema, devrimden sonra, 1930-1941 yılları arasında çıkan Sovyetler İnşa Halinde (SSSR na Stroyke) Dergisi ile görüntülerin propaganda amaçlı kullanımı üzerine çalışmalar yapacak olan Gorki'yi bir hayli etkilemişti. Gazetecinin "sinemada izleyicileri etkileyen ilk şey neydi" sorusuna, "birincisi, gerçeklik yanılsamasıdır" diye cevap vererek ve şöyle devam etti:

> "İllüzyon o kadar büyüktü ki ilk sinemaseverler ekrandan geçen resimleri gerçekmiş gibi algıladılar ve ekran onlar için hayata açılan bir pencereydi". Arabalar ekrandan size doğru geliyor, yayalar yürüyor, çocuklar bir köpekle oynuyor, ağaçlarda yapraklar titriyor, bisikletçiler bisiklete biniyorlar. Uzaktan bir yük treni üzerinize geliyor ve sizi ezmekle tehdit ediyor. Seyirciler tedirgin bir şekilde sandalyelerini hareket ettiriyorlar. Sinirleriniz gergin. Hayal gücünüz sizi, doğal olmayan, durağan bir hayata, renklerin ve seslerin olmadığı, ancak hareketle dolu bir hayata götürüyor... Gölgelerin bu gri hareketini, sessiz ve gürültüsüz görmek korkunç" (Sergeyeviç G. S., 1963, s. 24).

Gorki'nin sözlerinden de anlaşılabileceği üzere bir merak ve toplu eğlence türü olarak sinemayı başarılı kılan şey doğal olmamasıydı. Görüntüler bir yandan son derece gerçekken bir yandan da kimi zaman küçük kimi zaman büyük görünen orantısız bir

[16] Anlam ayrımı: fabrikadan kasıt hammadde ya da teçhizat üretiminden ziyade film çekilen bir işletmeyi ifade etmektedir. Film çekilen yer için kullanılan *fabrika* ifadesi, sinemanın o dönem temsil ettiği anlama dair ipuçları vermektedir.

boyuttaydı. Hareketler akıcıydı ama aynı zamanda sessizdi ve film gerçek hayata dair hiçbir renk taşımıyordu. Tiyatroya alışkın seyirci için, sahnede sergilenen her şey bir oyundu ve izlerken seyirciler bunun bilinciyle izliyorlardı. Sinemada ise inanılacak kadar gerçek, inanılmayacak kadar sahte bir gösteri söz konusuydu. Bu durum seyircinin gerçeklik algısı ile oynayan fantastik bir dünya sunuyordu. Sinemaseverlerin gözleri ve zihinleri bu karmaşaya alışıncaya kadar odak noktasını oluşturan şey görüntülerin kendisi oldu. 1906-1907 yıllarına dek sinema "görüntünün cazibesi" prensibiyle ilgi gördü. Sonrasında yeni türlerin ortaya çıkması, macera, polisiye ve komedi gibi alanların çoğalması, anlamı görüntüden bir adım öne çıkardı. Artık toplum sinemayı teknik olarak deneyimlemiş ve alışmıştı. Şimdi görüntü ile inşa edilen anlam ve seyirciye aktarılan duyguların yoğunluğu öne çıkmıştı.

Rusya'nın sinema ile en erken tanışan ülkelerden birisi olması, son derece geniş, yüksek nüfuslu ve çok uluslu bir devlet olarak sinemasının içselleştirilmesini ve günlük hayatın bir parçası olmasını sağladı. Bu pratik geçiş bir mucize ya da rastlandı değildi. Bunda 18. yüzyılda I. Petro (Büyük Petro) ve Büyük Katerina'nın Batıya, bilhassa da Fransa'ya karşı duydukları sempatinin önemli bir etkisi vardı. Zira bu yakınlaşma sıradan bir etkileşimin ötesinde, bilim, sanat ve mimari başta olmak üzere hayatı doğrudan etkileyen pek çok ciddi iş birliği üzerine inşa edilmişti. Dolayısıyla Rusya kültürel hayat anlamında Fransa'nın yakından tanıdığı ve temas halinde olduğu değerli bir pazar durumundaydı. Öyle ki dünya tarihinde ilk olarak nitelendirilebilecek "güncel bir siyasi olayın kameraya alınması" olayı da ilk kez Rusya'da, Fransızların çabalarıyla gerçekleşmiştir. 14 Mayıs 1896 tarihinde Moskova'ya yakın bir konumda bulunan Kodinka'da gerçekleştirilen II. Nikolay'ın taç giyme töreni Lumière kardeşler tarafından Paris'ten hususi olarak gönderilen Belçikalı gazeteci ve finansör Camille Cerf tarafından kayıt altına alınarak (Sergeyeviç G. S., 1963, s. 25) (Gilbert, 2021) Petersburg başta olmak üzere pek çok yerde gösterimi yapılmıştır.

Sinema hayatın içine girdikçe ve kent yaşamının kamu binaları, bakkallar, manavlar yahut mobilyacılar kadar doğal ve alışılmış bir parçası haline gelmeye başlayınca kurumsal anlamda da bazı düzenlemelerin yapılması gerekli hale geldi. Özellikle elektriğin olmadığı bölgelerde kullanılan düzenekler ve lambalar yangın tehlikesi yarattığı için sinemaların yaşam alanlarından tuğla duvarlarla ayrılması, yangın

tehlikesi dolayısıyla eczanelerle yan yana olmaması ve kendine özel bir havalandırma sisteminin bulunması gibi konularda çeşitli düzenlemeler yapıldı (Hanjonkov, 1937, s. 11). Yasal düzenlemelerle birlikte sinemanın ve sinema salonlarının standartları da iyileştiriliyordu.

Potansiyelin yüksek olduğunu gören, yurtiçinden ve yurtdışından pek çok girişimci çeşitli yollarla salon işletmeciliğine yöneldi. Şehirlere yayılan sabit salonların yanında gezici salonlar da kuruldu. Seyyar elektrik düzenekleri ve sistemlerle küçük mavnalara konuşlanan bu tip salonlar Volga Nehri boyunca yol alıp geçtikleri yerleşim birimlerinde gösteriler yaparak sinemayı pek çok noktaya ulaştırmayı başardılar (Hanjonkov, 1937, s. 12). Bu gezici salonlar, devrimden sonra aynı tarzda ama farklı amaçlarla neredeyse bütün Rusya'ya yayılacak olan Agit Trenlerinin (Агитпоезд) bir öncüsü olarak kabul edildi. Trenlerden, gemilerden ve motorlu araçlardan oluşan ve içlerinde sanatçıların, devlet yetkililerinin, ajitatörlerin, öğretim görevlilerinin ve propagandacıların bulunduğu bu mobil sinemalar bir yandan yeni görüntüler kaydederken bir yandan da film gösterileri yaparak okuma yazma bilmeyen taşra halkına devrimin temel değerlerini aşılamaya çalışıyorlardı (Kozlov, 2020). Sovyet Rusya'nın en değerli ve etkili propaganda araçları içerisinde yer alan ve dünya sinema tarihinde benzerine pek rastlanmayan bu vizyonun –en azından teknik anlamda– Çarlık döneminde başlamış olması Sovyet sinemasının oturduğu küçük ama değerli mirasın önemini göstermek açısından önemlidir.

Fransızların öncülüğünde gelişen Rus pazarının genişleme hızı o kadar yüksekti ki İngilizler, İtalyanlar, Almanlar, Amerikalılar ve Danimarkalılar da sürekli büyüyen bu pazara tedarik sağlamak için Fransızlara katıldılar. 1913 yılına gelindiğinde Rusya İmparatorluğu'nda 1453 salon bulunuyordu. Bunlardan 134'ü St. Petersburg'da, 107'si Moskova'da, 25'i Odessa'da, 21'i Riga'da ve geri kalanı ise daha küçük kasabalarda hizmet vermekteydi (Kenez, 2001, s. 11 - 12).

1907'den sonra sinemanın işleyişi biraz daha kurumsallaştı ve film üretiminde yerelleşme başladı. O zamana kadar satılarak dolaşıma sokulan makaralar için kiralama uygulamasının başlaması ve satın alma zorunluluğunun ortadan kalkması salonlar için çok daha kullanışlı ve makul bir sistem yarattı (Iyezuitov, 1958, s. 253). Arz ve talebin artması yurtdışından pek çok film girmesini sağlıyordu ancak Rus sineması yağmur gibi

yağan ithal filmlerle rekabet etmekte zorlanıyordu. Diğer yandan toplumun ekranda kendisinden olanları görme talebi de artıyordu. Bu dönemde Pathé'nin girişimleriyle 1908 yılında çekilen 1 dakikalık Don Kazakları Moskova'da (Donskiye Kazaki v Moskve) nispeten başarılı olsa da Aleksandr Drankov'un ilk Rus anlatı filmi olan 7.5 dakikalık Stenka Razin vasat oyuncuları ve özensiz çekimleriyle beklenen ilgiyi yakalayamadı.

1909 yılına gelindiğinde 100-200 kişilik kapasitelere sahip 1200 salonla 108 milyon civarında izleyiciye ulaşılmıştı ve film endüstrisi ofisleriyle, oyuncularıyla, mesleğin en iyi kameramanlarıyla ve işçileriyle Moskova'da yoğunlaşmıştı (Kenez, 2001, s. 12). Birinci Dünya savaşına kadar geçen sürede yerli yapımların sayısı arttı. Ancak pazardaki payı yine de %10'luk bir rakamın üzerine çıkamıyordu. Film üretimi beklenen düzeyde değildi. Ancak diğer yandan, filmlerin nitelik olarak gelişmeye ve sanatsal olarak derinleşmeye başladığı dikkat çekiyordu. Özellikle Stenka Razin'den yaklaşık üç yıl kadar sonra yapılan 1854-1855 Sivastopol Savunması'nı (Oborona Sevastopolya) konu eden film, kullanılan kurgu ve montaj teknikleri açısından benzerlerinden ayrılıyordu. Ayrıca II. Nikola tarafından desteklenen 40.000 Rublelik bütçesi ve dünyada iki kamera ile kaydedilen ilk film olması sebebiyle de öne çıkıyordu. Vasili Mikhailoviç Gonçarov tarafından yapılan ve Rus Sinemasının ilk uzun metrajlı filmi olma unvanına da sahip olan film eş zamanlı olarak pek çok salonda vizyona girdi ve çeşitli ses efektleriyle ve müziklerle birlikte gösterildi. Bazı salonlarda filmin izleyici üzerindeki tesirinin arttırılabilmesi için perde arkasından boş top atışları yapılması sebebiyle salonların dumanla kaplandığı ve izleyicilerin tahliye edildiği de kayıtlara geçmiştir (Hançin, 2014). Filmin sonunda, konu edilen Kırım Savaşı'ndan hayatta kalan birkaç Fransız, İngiliz ve Rus askerinin savaş sonrasındaki durumlarının gösterilmesi yoluyla yapılan epilogue de önemli bir yenilik olarak literatüre geçmiştir (Kenez, 2001, s. 13).

Birinci Dünya Savaşı kapıya dayandığında sinema sektörü de fazlasıyla etkilendi. Avrupa'daki karışıklık ve ambargolar büyük oranda ithal filmlerle dönen sinema salonlarını sıkıntıya soktu. İzleyicinin talebine rağmen yeterli film arzı sağlanamıyordu. II. Nikolay ise sinemaya karşı karmaşık ve anlaşılmaz bir pozisyonda duruyordu. Savaştan bir yıl önce, polis teşkilatı son Rus çarına bir rapor sundu. Rapor Duma Milletvekili Rodichev ile Amerikalı Olyper arasındaki bir yazışma hakkındaydı

(Mironov, 2010) (Leyda, 1983, s. 68-69). Nikola'nın raporun kenarına düştüğü "*Sinematografinin kimsenin ihtiyaç duymadığı boş bir mesele olduğunu düşünün. Hatta zararlı bir şey. Bu saçma işi bir sanat olarak değerlendirmek ancak anormal bir insanın işi olabilir. Bu aptallıktır ve bu tür önemsiz şeylere hiçbir anlam yüklememeliyiz*" notu ilgi çekiciydi (Lebedev, 1965). Fotoğrafa ve fotoğrafçılığa olan ilgisi Nikolay'ı kameraya ve filme de yakınlaştırıyordu. Öyle ki, "saray kameramanlığı" kavramını yaratması ve bunun için B. Matuszewski, L. von Hahn, A. Drankov, V. Bulla ve A. Khanzhonkov gibi dönemin önde gelen beş sinemacısı ile çalışması onu bu konuda önemli bir noktaya getiriyordu (Lebedev, 1965). Ancak yine de sinemayı içselleştirmekte güçlük çekiyordu. Bir yandan "Sivastopol Savunması" filmi için hatırı sayılır bir destekte bulunup film yapımcısına madalya verirken, bir yandan da sinemayı abartılmış bir mesele olarak görüyordu. Sebebi tam olarak bilinmese de Nikolay'ın yaşadığı bu ikilemi sinemayı avamın eğlencesi olarak gören bir aristokrat perspektifiyle ilişkilendirmek mümkündür. Zira ilk çıktığında yalnızca zenginlerin faydalanabildiği "seçkinci" bir eğlence aracı olan sinemayı, halka ulaştıktan ve günlük hayatın parçası olduktan sonra "avam" bir eğlence olarak görerek yeren bazı düşünceler dikkat çekmeteydi.

Sinema devlet erkânı için bir hobi alanı, tiyatrocular için büyük bir tehdit, sanatçılar için sanattan bağımsız bir uğraş, sinemacılar için deneysel bir sanat alanı ve M. Gorki gibi nispeten muhafazakâr yazarlar için ise pornografik eserlerle halkı yozlaştırabilecek güce sahip tehlikeli bir araç olarak görülüyordu. İşin dikkate değer yanı ise herkesin bir nebze haklı olmasıydı. -Ki haklılık payı en yüksek olanlardan birisi de somut göstergelere dayalı olması hasebiyle M. Gorki'ydi. M. Gorki'nin korkuları haklı çıktı. Daha sonra görüleceği üzere, sinema uzun yıllar boyunca bir bilgi ve eğitim aracı olmakla birlikte dönemin değer yargıları nazarında kötülük, bayağılık ve pornografi dağıtıcısı olan bir araç olarak görüldü (Lebedev, 1965).

Film gösterimi yapmak henüz bugünkü anlamda bir sinemayı temsil etmiyordu. İçeriğini daha çok savaşlarda ya da dünyanın farklı noktalarında çekilmiş birkaç dakikalık, 8-10 dakikalık ya da biraz daha uzun haber filmleri ve çeşitli kesitler oluşturuyordu. Süre anlamında bir tiyatro oyunu ortalamasına yaklaşan ilk filmler Amerika Birleşik Devletleri'nde ve Fransa'da çekildi. 1903 yılında çekilen bir Amerikan filmi olan Lubin's Passion Play 60 dakikalık bir süreye, aynı yıl çekilen bir Fransız filmi

olan Vie et Passion du Christ ise 44 dakikalık bir süreye sahipti. Bu istisnai denilebilecek deneysel filmlerin dışında bugünkü süre ortalamalarına yaklaşan filmler yoktu. Uzun metraj olarak nitelendirilebilecek ilk Rus filmi ise 1911 yılında 100 dakika olarak çekilen Sivastopol Savunması oldu. Rus sinemasının bu tür yenilikçi girişimlere açık olması büyük önem arzediyordu. Çarlık Sinemasında erken denilebilecek zamanlarda deneyimlenen her bir yenilik, gelecekte kurulacak olan Sovyet sinemasına kadar kartopu gibi büyüyerek değerli bir tecrübeye dönüşecekti.

Çarlık rejimi yukarıda da ifade edildiği üzere sinemayı bir eğlence aracı olarak önemsiyor, sanat ve derinlik olarak ise görmezden geliyordu. Bu bakış açısı, film içeriklerinde çok alelade ve bariz bir kötülük olmadığı sürece yasak ya da sansür gibi durumların gündeme gelmesini engelliyordu. Diğer yandan anlatı filmleri yeni yeni popüler olmaya başladığı için henüz sansür gibi bir mekanizma ihtiyacı da ortaya çıkmıyordu. Ancak Çarlık ailesinin fertlerinin betimlenmesi, taç giymiş bir hanedan üyesinin infazı yahut ana kahramanı toplumsal anlamda önem arz eden karakterlerin filmlerde öldürülmesi gibi durumlara izin verilmiyordu. Ayrıca dini görüntülerden oluşan filmlerde de kilisenin ve toplumun dindar kesimlerinin kendi çapında bir baskısı vardı. İsa Peygamber ile ilgili filmler emniyet güçlerinin emriyle şapkalı şekilde izlenemiyordu ve çarmıha germe sahnelerinde kalabalığın öfke nöbetleri geçirerek galeyana gelmemesi için önlem alınıyordu. Birtakım sahneler ise dini değerleri aşağılama ya da toplumu yanıltma iddialarıyla Kilise tarafından protesto edilebiliyordu (Sergeyeviç L. B., 1927); (Drubek, 2018, s. 17). Ancak bu tür kısıtlamaları fikri altyapısı bulunan bir sansürden ziyade hanedanın ve kilisenin hassasiyetleri ile ilişkilendirmek mümkünüdür. Çarlık Rusya'nın bu sansür ve denetim seviyesi, özellikle Stalin çağı sosyalist gerçekçilik dönemi ile kıyaslanabilecek türden olmadığını ifade etmek yararlı olacaktır. Bu perspektif senaryo konusunda rahatlık sağlasa da Birinci Dünya Savaşı'nın sektöre olan etkileri dalgalanmalar şeklinde devam ediyordu.

Rusya yerli film üretimi bakımından bir atılım gerçekleştirmişti. Ancak hammadde üretimi ve teçhizat geliştirme konusunda özel bir çaba içinde değildi. Sinemayı ayakta tutan şey Rusya'nın tüketime hazır devasa bir ülke konumunda olmasıydı. Gerek salon sayısı gerekse tiyatro seyircisi bakımından uluslararası ortalamaların çok üstünde bir potansiyel taşıması sıkıntılara rağmen sektörü ayakta

tutabiliyordu. Diğer yandan bu altyapı sadece fiziksel imkanlar noktasında da değildi. Bu ilerlemeyi yaratan bir diğer dayanak ise Rus sinematografisinin hemen hemen tüm unsurlarının tiyatro tarafından test edilmiş, denenmiş ve rayına oturmuş vaziyette olmasıydı. Rus sineması bu tecrübenin üzerinde yükselerek çağdaş ülke sinemalarından çok daha avantajlı durumdaydı (Tovstonogov, 1964, s. 76). Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda, işin ticari boyutu için sadece film ithal etmek ve iç piyasada pazarlamak yeterli gözüküyordu. Dolayısıyla bu kadar salonun ve tiyatrodan aktarılmış hazır seyircinin bulunduğu bir coğrafyada hammadde üretmek ve geliştirmek riskli bulunan bir faaliyetti. Ne var ki, Birinci Dünya Savaşı'nda sinema sektöründe yaşanabilecek bu denli ağır ve uzun sürecek bir krizin öngörülememesi, hâlihazırda işleyen altyapı için çok büyük bir sıkıntı yaratı. Savaş hali bir yandan kamera ve film başta olmak üzere yeni ekipmanlara ulaşımı kısıtlarken bir yandan da kasıtsız olarak iyi bir şeye sebep oldu. Pazarın çok büyük bir kısmına egemen olan yabancı filmler ambargolar ve yasaklar sebebiyle ülkeye giremedi ve bu durum eldeki imkânların zorlanarak daha çok yerli film üretilmesine kapı araladı.

1913'te 129 olan yerli film sayısı, 1916'da 499 gibi bir rakama ulaşmıştı ve 1916 yılında 150 milyondan fazla bilet satıldığı kayıtlara geçti (Sergeyeviç G. S., 1963, s. 11). Savaş öncesinde %10'luk bir paya sahip olan yerli filmler, pazarı domine ederek %80'lik bir paya ulaştı. Tiyatro salonları oyun aralarında sinema olarak kullanıldılar. Kafeler, restoranlar hatta apartman daireleri bile küçük birer salona dönüştürüldü. Tiyatrocular oyuncu olarak filmlere katıldı ve biyografi yazarları da dâhil olmak üzere senaryo kaleme alabilecek, uyarlama yapabilecek pek çok kişi bir ucundan da olsa bu furyaya katıldı.

Savaş şartlarının yarattığı yokluğun ve kısıtlamaların tetiklediği bu süreç, Rusya'nın *gerçekten sıkışmasına kadar* devam etti. Zira savaşın etkisini arttırmasıyla çok daha hayati bir sorun ortaya çıktı. Yaşanan enerji krizi sebebiyle salonların elektrik kullanımları kısıtlandı ve gösterim faaliyetleri sekteye uğradı. Diğer yandan salonlardan elde edilen gelirler de askeri hastanelerin finansmanına kanalize edildi. Yine de izleyici talebi hala çok yüksekti. Yerli film arzı da talep oranında arttı. Vatanseverlik filmleri savaş ortamının getirmiş olduğu atmosferle birlikte en çok beğenilen ve ilgi gören filmler oluyordu. Ancak yapımcıların aceleciliği ve pazardan pay alabilme çabası filmlerin nitelikleri konusunda hatırı sayılır bir düşüş yarattı. Özensiz, sonu tahmin edilebilir ve

birbirini tekrar eden pek çok film yapıldı. Almanlar kötü, Almanlara karşı olan herkes iyi, Rus askerleri kahraman, Rus kadınları ise daha çok hemşire rolünde olmak üzere fedakâr ve güçlüydü. Ancak bu bayağılığa ve alışılmışlığa rağmen hala ilgi görüyorlardı. Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin ve Dziga Vertov gibi sonraki on yılın en büyük Sovyet yönetmenleri "burjuva sanatını" tatsız bularak ısrarla reddettiklerinde, akıllarında bu dönemin özensiz ve insana hiçbir şey katmayan sıradanlaşmış filmlerin yarattığı travmalar olduğu muhakkaktır (Kenez, 2001, s. 17).

İşin anlamdan ve felsefeden bağımsız olarak tamamen bir gösteri aracına dönüşmesi sinemanın felsefi ve sanatsal yönünün geliştirilmesi gerektiğini düşünen tarafları rahatsız ediyordu. Üretilen filmlerin gelişigüzelliği dolayısıyla sinema bir sanat olarak görülmüyordu. Zihinleri farklı işleyen sinemacılar ise bu konuda farklı vizyonlara sahiplerdi. Ancak dönemin arz talep dengesi çerçevesinde kendilerine yer bulmaları ve gişe kaygısından dolayı bu tür deneysel çalışmalar yapmaları oldukça zordu. Bunu başarabilen ender yapımcılar olsa da genele yayılabilecek bir üretim tarzı değildi. Bu bakımdan birkaç öncü isme değinmek yerinde olacaktır. Psikolojik drama ustası olarak kabul edilen Yevgeni Bauer, montaj ve mizansen konusunda sinemanın sanatsal yönünü geliştiren ilk Rus yönetmenlerden birisi oldu (Zorkaya N. M., 1989, s. 25-27). Bir sinemacı olarak 1917 yılında Lev Kuleşov ile Mutluluk İçin (Za Şastyem) adlı filmi yaparken set ışıklarının kullanımından sis efekti yaratma tekniklerine kadar pek çok yeniliğe imza atarak büyük yeniliklerin öncüsü oldu (Zorkaya, 2005, s. 58-74). Tarz olarak klasik imparatorluk dönemi sinemasından ayrılan bir diğer isim ise Yakov Protazanov'du. Peder Sergius ile *Maça Kızı* (Pikovaya Dama – 1916) gibi başyapıtların yanında bir uzay uçuşunu ve uzay toplumunu ele alan ilk bilimkurgu filmlerinden biri olan *Marsın Düşüşü* (Aelita – 1924) filmini yaptı. Çağının ötesinde denilebilecek tekniklerle çalış Protazanov tam bir edebi uyarlama ustası olsa da devrim öncesi sineması için yenilikçi, Sovyet dönemi sineması için ise gelenekçi kaldığına dair pek çok eleştirinin hedefi oldu.

Sinemanın son derece pahalı ve zahmetli bir çalışma alanı olması, öz sermayesi olmayan yapımcıların –ki dönem itibariyle neredeyse olanaksız olduğunu kabul etmek gerekir– gişe kaygısı gütmeden bir şeyler yapabilmesine engel teşkil ediyordu. Yukarıda da üzerinde durulduğu üzere birkaç istisna dışında işin yenilikçi ve sanatsal kısmının

ihmal edilmesi içten içe biriken bir enerji yarattı. Bu bağlamda, devrimden hemen sonra kendini gösterecek olan Sovyet sinemasının kısa denilebilecek bir sürede toparlanarak parlaması ve bütün dünyanın dikkatini çekecek düzeyde bilinirliğe ulaşması, birikmiş bir sanatsal tepkinin ürünü olarak kabul edilebilir.

İmparatorluk dönemi sineması, gerek Rus edebiyatının dramatik zenginliği gerekse tiyatro kültürünün bir ürünü olan trajedi geçmişi sebebiyle filmleri çoğu zaman mutlu sonla bitirmeye gerek görmüyordu. Ancak bunu talep eden yurtdışı seyircisi için mutlu sonlu alternatifler üretilebiliyordu. Buradan hareketle Rusya sinemayı hala tiyatronun ya da edebiyatın bir çeşidi farklı bir formu olarak kullanıyordu ve temel kaygı kazançlı bir ticari faaliyet yürütmekten öteye geçmiyordu. İşin felsefi derinliği tam manasıyla kavranamamış olduğu için özellikle Batı Avrupa'nın hâlihazırda kavramış olduğu perspektifler ancak devrimden sonra gündeme gelebildi. Yaşanan savaşlarda ve ekonomik buhranlarda toplumun içinde yaşanan krizlerin dış politikada yaşanan krizlerden çok daha kritik ve tehlikeli olduğu gerçeğini fark eden Avrupa, filmleri propagandist unsurlarla bezeyerek toplumlarını yatıştırmanın ve güven kazanmanın mümkün olduğunun ayırdına varmıştı. Bu bir keşifti ve sinema artık söylem üretmenin en iyi, en güçlü yoluydu. Çarlık Rusya ise bu tür kapsamlı ve organize bir müdahaleye gerek duymuyordu. Bir istisna olarak V. M. Dementiev, 1915 yılında çıkan "Sinematography as Government Regalia" isimli bir yayında "sinemanın kamulaştırılması ve hükümet tarafından votka tekeli gibi bir tekel olarak kullanılması gerektiğini savundu (Stojanova, 2017, s. 149). Teklifinden kastı sinemanın doğrudan doğruya eğitim ve yönlendirme amaçlı olarak kullanması değildi. Daha çok yabancı kaynaklı olarak gelen haber filmlerinin önünü kapatarak toplumun monarşiden uzaklaşmasını engellemekti. On yıl kadar sonra Sovyetlerin yaratacağız propaganda odaklı sinema vizyonunun yanından geçemeyecek seviyede de olsa, Dementiev bu potansiyeli görmüş ve derhal müdahale edilmesi gerektiği konusunda fikir beyan etmişti. Ancak kabul görmedi.

1917 yılında Devrim gerçekleştiğinde Bolşevikler acilen çözülmesi gereken pek çok sorunla baş başaydılar. Monarşi isyanla ve savaşla yıkılmıştı ancak sonrasında ortaya konacak yönetim anlayışı neredeyse sıfırdan bir ülke yaratmakla aynı anlama geliyordu. Kurallar, kanunlar, mevzuatlar ve kurulacak sistemler devletin ve toplumsal yaşamın

genel hatlarını belirleyebilirdi ancak bu çerçevede bir yaşam bilinci yaratmak için daha fazlasına ihtiyaç vardı. Yüzlerce yıllık bir mutlakıyeti halk nazarında kaldırmak, sıradan vatandaşın zihnine ve dünya görüşüne oturtabilmek oldukça zordu. Sovyet Rusya'nın kendi kurumları ile var olabilmesinin en önemli şartı, toplumun da siyasi, fikri ve kültürel anlamda bu değişime ayak uydurabilmesiydi. Aydınlanma geciktiğinde toplumun geriye doğru gideceği ve eski günlerine özlem duyacağı açıktı. Ancak Moskova'nın 22.400.000 km² gibi devasa bir alana sesini duyurabilmesi, her bir vatandaşa tek tek ulaşarak devrimi ve sosyalist yaşam biçimini anlatabilmesi mümkün görünmüyordu.

Sinemanın bu bağlamdaki keşfinden sonra sinema sektörü üzerinde ideolojik bir denetim kuruldu. Ancak bu durum için "organize bir denetim mekanizması" ifadesi kullanmak o dönem için henüz mümkün değildi. Devrimin hala heyecanlı bir şekilde devam ettiği ve tedirginliğin gözlendiği ilk yıllarda, sosyalist bir toplumun geleceğini sinema ile anlatmak için heveslenen pek çok sinemacı vardı. Bu hava onlara küçük dokundurmalarla öz eleştiri dahi yapabilecekleri serbest bir zaman dilimi sundu.

Sovyetler Birliği'nin yarattığı aydınlanmanın meyvelerini halka sunmak, derinlemesine inceleme yoluyla edinilen Marksist bilgiyle donanmış devrimcilerin görevi olarak görülüyordu. Zira Leninistler, uzun yıllar yeraltında çalışmış olmanın yarattığı tecrübe ile esas propagandacı olarak kendilerini görüyorlardı (Kenez, 2001, s. 27). Ancak Devrim sonrası için bu yol, uzun, zahmetli ve maliyetleydi. Daha yoğun ve nitelikli bir çabayla kitlelere ulaşmak ve mesajı aracısız bir şekilde iletmek gerekiyordu. Kalabalıkları toplu halde sevindirmek, üzmek, öfkelendirmek ve galeyana getirmek çok daha etkiliydi. Öyle ki vizyona giren yeni bir filmle birkaç hafta içinde bütün Rusya'ya aynı duyguları hissettirmek mümkündü.

Hücre evlerinden, gizli organize edilmiş eylemlerden yeryüzüne çıkan ve iktidara ulaşan Bolşevikler için Sinema bulunmaz bir nimetti. Halk Eğitim Komiseri A. V. Lunaçarski tarafından Lenin'e ithaf edilen "Sinema tüm sanatların içinde en önemlisidir" ifadesinin doğruluğuna dair tartışmalar olsa da kanonik bir hal alarak uzun yıllar boyunca sinemanın değerini vurgulamak için kullanılan bu söz, dönemin genel bakış açısını göstermesi açısından önemlidir (Lunaçarski A. V., 1925, s. 1). Lenin'in bu sözleri, "*insanlar okuma yazma bilmediği sürece, sinema ve sirk tüm sanatlar arasında bizim için en önemlileridir*" şeklinde ifade ettiğine ve sonra kırpıldığına dair görüşler olsa da, devlet

nezdinde anlaşılan şey, sinemanın stratejik önemi olmuştur (Denis, 2006). Moskova sinemanın sadece anlam olarak değil, yeni bir teknik, gelişmiş bir teknoloji olarak da halk üzerinde tesiri olacağını varsayıyordu. Ayrıca yeni bir düzen ve bu düzeni aktaracak yeni teknolojilerle toplumun kendisini modern ve gelişmiş hissedebileceği de öngörülüyordu. Diğer bir ifadeyle, merkezden binlerce kilometre uzaklıktaki bir kolhoza kurulacak sinema, gösterilen filmlerin aktaracağı mesajla birlikte devletin zenginliğini göstereceği de düşünülüyordu.

Ocak 1918'da kurulan Narkompros'un (*Народный Комиссариат Проссвещения*) altında kurulacak bir birimin, tüm bu işlerin derlenip toparlanmasında ve denetim altında tutulmasında önemli bir rol oynayabileceği düşünüldü. İlk başkanlığını Lunaçarski yaptıktan sonra eğitim konusundaki hassasiyetleri ve özellikle çocuklar konusundaki çalışmalarıyla bilinen Lenin'in eşi Nadejda Krupskaya kurumun başkanlığını devraldı. Gösterdiği çabalar sebebiyle Lunaçarski onu *Narkompros'un ruhu* olarak tanımlıyordu (Fitzpatrick, 2002, s. 54). Lenin ise kitlelere komünizmin yollarını açmak için sinemayı önemli bir araç olarak görüyordu ve bu sistem ile Rusya'da gösterilen tüm filmleri arşivleme, numaralandırma, denetleme ve vergilendirme gibi alakalı tüm işleri resmileştirmeyi planlıyordu. Bu kapsamda, Narkompros'un altında *Okul Dışı Eğitim Dairesi* bünyesinde çalışan birimden beklenen şey propagandanın bir eğitim malzemesine dönüştürmesiydi. Bu amaçla "Film Ticareti Üzerine Yönergeler"(Директивы По Киноделу / Directives on the Film Business) isimli bir mevzuat yayınlandı (Lenin, 1970, s. 360-361) (Lenin, 1922). Ancak günün şartları ve devletin o anki gücü göz önüne alındığında Narkompros'un ya da muadili olarak kurulacak herhangi bir birimin bu denli ağır bir yükümlülükle başa çıkamayacağı ilerleyen zamanlarda çok net bir şekilde anlaşılacaktı (Kepley, 1990, s. 6).

Çarlık Rusya yıkılmış olsa da, yüzlerce yıllık kurumların ve işleyiş mekanizmasının bir anda ortadan kalkması mümkün değildi. 1918 ve 1919 yılları eski kurumların etki alanlarının azaltıldığı ve yavaş yavaş öldüğü, yerine inşa edilen yönetim anlayışının ve kurumların ise varlık çabası gösterdiği yıllar olarak tarihe geçmiştir (Kenez, 2001, s. 29). Sinema için de benzer bir durum söz konusu olmuştur. Çarlık döneminde özel sektör girişimleri ve yatırımları ile kurulan sinema sektörü devletin öngördüğü düzene adapte olabilmek adına bir devinim içerisindeydi. Devletin müdahalesi

kimi zaman salonlara el koyma, kimi zaman ekipman ithalatını sınırlama, kimi zaman da dağıtım işini zorlaştırma şeklinde vuku buluyordu. Salon işletmecileri ise talebin sürmesi sebebiyle devletin sınırlamalarını ve taleplerini saf dışı bırakan kaçak yollarla işlerini yürütmeye çalışıyorlardı.

Moskova sinemanın faydalı olduğu kadar zararlı bir silaha dönüşebilme potansiyeli taşıdığını çok iyi biliyordu. Ancak yasaklar sebebiyle ülke genelinde işleyen binden fazla salonun kapanması, hammadde kısıtlamaları sebebiyle yapımcıların işlerinin aksaması ve stüdyoların durması büyük bir işsizlikle beraber halkın en büyük eğlence ve rahatlama imkânının da elinden alınması anlamına geliyordu –ki kesinlikle istenen, arzu edilen bir durum değildi. Ancak bugünden geriye doğru bakıldığında, devletin henüz tam manasıyla teşekkül etmemiş ve oturmamış olduğunu gösteren bazı detaylara rastlamak mümkündür. Sovyet yönetimi sinemanın değerinin ve stratejik öneminin farkında olsa bile buna hükmedebilecek bir güce sahip değildi. Bu tür işleri olması gerektiği düzeyde takip edebilecek yetişmiş insan gücü olmadığı gibi böyle bir maliyeti finanse edecek varlıktan da yoksundu. Lunaçarski bu durumun farkında olarak demeçlerinde ve yazılarında özel sektörün tedirginliklerini giderecek türden yaklaşımlar sergiliyordu. Diğer yandan sinemanın bir gün tam manasıyla devlet kontrolüne geçeceğine dair emareler de kendini göstermeye başlamıştı. 4 Mart 1918 Tarihinde yayınlanan bir yönetmelikle Moskova hükümeti bir yandan sinemaların devletleştirilmeyeceği garantisi verirken bir yandan da salon işletmelerinden ellerinde bulunan taşınmazlara ve hammaddelere dair envanter talep ediyordu.

Sansür ve detaylı içerik denetimi meselesi de bezer yetersizlikler sebebi ile yeterince ele alınamıyordu. Sektörün bir şekilde kendini finanse etmesi her şeyden önemli olarak görülüyordu. Yasaklara ve hammadde sıkıntılarına rağmen 1918 yılında büyük çoğunluğu kısa metrajlı eğlence filmlerinden oluşan 150 civarında film çekilmiş olması Sovyet idaresinin tahakkümünün bu alanda tam olarak oturtulamadığının, bir anlamda kapitalist anlayışın sinema özelinde devam ettiğinin göstergesi olmuştur.

1919 yılında yaşanan malzeme ve teçhizat kıtlığının dayanılmaz bir noktaya gelmesi ve üzerine bir de yakıt ve enerji kesintilerinin baş göstermesi sinemayı bir anda durma noktasına getirdi. Bu çıkmaz, gelecek vadeden pek çok yönetmenin, senaristin ve oyuncunun ellerinde kalan malzemelerle birlikte ülkeyi terk etmelerine sebep oldu. Bu

beyin ve ekipman göçüyle, yaşanan yoksunluklara yeni bir boyut eklendi. Artık malzeme olsa dahi nitelikli senaryolar yazacak senaristler, kaliteli filmler çekecek yönetmenler ve salonları dolduracak oyuncular da kalmamıştı. Yaşanan göç sinemayı sektörel anlamda büyük bir çöküşün eşiğine getirdi. 27 Ağustos 1919'a gelindiğinde Moskova can havliyle son bir atılım yaptı ve SOVNARKOM (Halk Komiserleri Konseyi / Совет народных коммиссаров) ile film dağıtım altyapısını ve özel stüdyoları ortadan kaldırarak devletleştirme yoluna gitti. Ancak bu uygulamanın, işlevsel anlamda hiçbir hareketliliğin olmadığı, her türlü teçhizattan ve malzemeden yoksun stüdyolar için pratikte bir anlamı yoktu ve sürdürülebilir bir politika değildi. Eldeki imkânlarla yeniden haber filmlerine dönüş yapıldı ve bu iş 1904 yılında kurulmuş olan Skobelev Komitesi'ne (Скобелевский комитет) devredildi. (RGAKFD, 1904)

Çarlık döneminden itibaren sıcak çatışmaların yaşandığı cephelerde sayısız film kameraya alan, devrim sonrasında ise devletleştirilerek savaş çekimlerinin yanında devlet erkanının görüşmelerinden de görüntüler alan komite kendi imkanları dâhilinde çalışmaya başladı. Ekipler zayıf, teknik imkânlar yetersiz, filmler ise her bakımdan özensiz ve vasattı. Buna rağmen agit trenleri (agitprop) için biraz da olsa malzeme çıkmış oldu ve üretilen filmler yeniden Rusya'yı dolaşmaya başladı. Kızıl Ordu'nun iç savaş boyunca demiryolları ve nehir yolları üzerinde konuşlanmış olması, tren ve tekne gibi araçların elektrik başta olmak üzere her türlü film gösterim tertibatını taşıyabilecek ve çalıştırabilecek imkânlara sahip olması, zor şartlar ve imkânsızlıklar içinde savaşan askerlerin moralini yükseltmek için ideal bir yol sunuyordu (Kenez, 1985, s. 58-59). 4 Şubat 1919 tarihli İzvestia Gazetesi'nde yayınlanan bir makalede, Kızıl Ordu'nun niçin Savaştığı, neye ve kime karşı savaştığı ve insanların bu savaşa nasıl destek verebilecekleri konusunda ajitasyon filmlerinin çekilmesi çağrısının yapılması, agit trenlerinde yer alan filmlerin siyasi ve askeri motivasyonunu açıkça göstermektedir (Russell, 2009, s. 32).

Bir nevi yürüyen poster olarak da nitelendirilen trenler, çeşitli propaganda afişleri ve sloganlarıyla donatılmış şekilde ilk kez 13 Ağustos 1918'de Volga bölgesinde, Çek ordusuna karşı zayıf düşen Kızıl Ordu askerlerinin moralini yükseltmek için kullanıldı (Leyda, 1983, s. 132). Lenin Mobil Askeri Cephe Treni (Военно-подвижный Фронтовый Поезд имени В. И. Ленина) Kursk Demiryolu İşlerinde alelacele tamir edildi ve dışı çeşitli resimlerle ve sloganlarla boyandı. 13 Ağustos 1918'de Moskova'dan

ayrılan tren, içinde kütüphane ve ofis gibi çeşitli yaşam alanlarının da olduğu dokuz vagondan oluşuyordu. Lenin ve ekibi, Kızıl Ordu'nun hat boyunca konuşlanmış birimlerine broşürler ve gazeteler dağıtmak için iki hafta harcadılar ve Eylül başında başkente döndüler. Agit treninin bu başarısı sonucunda Troçki tarafından beş tren daha sipariş edildi (Taylor, 1979, s. 53). 1918'in ortasından 1921'deki İç Savaş'ın sonuna kadar, Sovyet Rusya'da yaklaşık 60 agitprop üretildi (Kenez, 2001, s. 33). Bu sayı 1918'den 1920'ye kadar Sovyet film stüdyoları tarafından yapılan tüm filmlerin üçte ikisinden fazlasını oluşturuyordu (Russell, 2009, s. 32).

Birinci dünya savaşının ve iç savaşın yıkıcı etkileri ise hala sürüyordu. Devlet pek çok ekonomik alanda olduğu gibi sinema sektörünü yönetmekte de öngördüğü başarıyı yakalayamadı. 1915 öncesinde 143 salonun bulunduğu Moskova'da 1921 yılına gelindiğinde tam tekmil işleyen bir tek salon bile kalmamıştı. (Carter, 1925, s. 238) Apartman dairelerinin ve küçük dükkânların bile kiralanarak gelişi güzel sinemaya dönüştürüldüğü dönem geride kalmış, aynı salonlar büyük bir hızla farklı işletmelere, evlere ya da ofislere dönüştürülmeye başlanmıştı. Bilhassa elektrik konusunda yaşanan sıkıntılar film gösterimlerini olanaksız kıldığı için salonları işletmek mümkün olmuyordu. Bununla birlikte, terkedilen salonlar ihtiyaç sahiplerinin ve hırsızların birincil hedefi haline gelmişti. İç savaşın korkunç yoksunluğunu hisseden şehir sakinleri, işe yarayacak herhangi bir malzeme bulabilmek umuduyla terk edilmiş binaları yağmalıyorlardı. Boş yapıların ahşap çerçeveleri dahi yakacak niyetine çalınıyordu. Karartılmış sinema salonları, her türlü elektrikli ekipman ve ahşap malzeme için zengin birer kaynak oluşturuyordu. Petrograd sinema komitesinin stüdyosu bile bu yağmacılıktan nasibini aldı ve ısıtma sistemlerinin bir kısmı çalındı (Kepley, 1990, s. 11).

Yılsonlarına doğru enerji krizinde yaşanan çözülmeler salonların yeniden işletilmeye başlaması konusunda yol açıcı oldu. Tverskaya'da açılan özel bir sinemanın ardından 1923 yılına gelindiğinde 35 özel, 45'i devletten kiralanma, 10'u da devlet işletmesi olmak üzere Moskova'da 90 salon çalışır hale gelmişti. Salon işletmecileri yeterince film çeşitliliği olmamasından, ağır vergi oranlarından ve yüksek kiralardan şikâyetçi olsa da sinema önlerinde yeniden kuyruklar oluşmaya başlamıştı (Carter, 1925, s. 241). Lenin, Narkompros'tan, filmlerin hem nicelik olarak hem de nitelik olarak denetim altında tutulmasını, ayrıca reklam filmleri, ticari filmler, eğlence filmleri ve

propaganda filmlerinin genel vizyon içinde çok abartılmadan belirli oranları aşmayacak şekilde sunulmasının kontrolünü talep ediyordu. (Lenin, 1970, s. 360) Bu şekilde, müstehcenlik, pornografi ve devrim karşıtı argümanlar olmamak kaydıyla hem toplumsal ihtiyaçların karşılanmış hem de sinema işletmelerinden ciddi bir kira geliri elde edilmiş olması hedefleniyordu. Lenin gelişmemiş bölgelere erişmenin hayati olduğunu ise, *"İlk kez karşılaşacakları için propagandamızın başarılı olacağını umduğum, kırsaldaki ve doğudaki sinemaların organizasyonlarına özellikle dikkat ediniz"* şeklinde ifade ediyordu (Lenin, 1970, s. 361). Anlaşılacağı üzere sinemanın kendisini çevirebilmesi ve propagandanın her yere ulaşabilmesi adına *kapitalist perspektif* de bir anlamda ihmal edilmiyordu. Lenin bir yandan dünya çapında ilgi görmüş filmlerle hükümeti zenginleştirmek isterken bir yandan da diğer ülkelerin ne kadar kötü durumda olduklarını ortaya koyan ya da devrimin ne kadar yerinde olduğunu gösteren filmlerle toplumsal bir bilinç yaratmayı hedefliyordu (Kenez, 2001, s. 37).

Yapılan küçüklü büyüklü müdahalelere ve düzenlemelere rağmen bir türlü istenen denetim sağlanamıyordu. Denetimin sağlanamaması hem film stoku üretimini hem de vergilerin bir düzen dâhilinde toplanmasını imkânsız kılıyordu. Narkompros'un bünyesinde çalışan, ulusallaştırılmış film endüstrisi ve film dağıtımının başında olan Tüm Rusya Film ve Fotoğraf Departmanı (Всероссийский кинофотоотдел Наркомпроса - ВКФО/VKFO) ülkenin film çeken, film kiralayan ve ekipmanı üreten tüm sinema işletmelerini yetkisi altında birleştiriyordu. Ancak VKFO, 19 Aralık 1922 tarihli Halk Komiserleri Konseyi'nin bir kararnamesi ile kendi bünyesinde kurulan GOSKİNO (Государственный комитет СССР по кинематографии) olarak faaliyet göstermeye başladı ve Lev Arkadyevich Lieberman ilk başkan olarak atandı.

Goskino bir yandan mevcut borçları öderken, bir yandan da yurtdışından yüklü miktarda hammadde ve teçhizat temin etmeyi başardı. Ayrıca yeni bir altyapı kurulması için de pek çok adım attı (Lunaçarski A. V., 1925). Çarlık döneminden itibaren sadece devletin değil, girişimcilerin, film yapımcılarının, salon sahiplerinin ve büyük oranda da izleyici kitlelerinin talepleri ile şekillenen Rus film sektörü ve salon işletmelerinin artık çok daha profesyonel ve denetimli bir şekilde yol almasının önü açılmış oldu. Denetimin merkezi Moskova olsa da altyapısı en güçlü kurumlar Petersburg'da bulunuyordu. Bugünkü adı Lenfilm olan Leningrad Film Stüdyosu'nun tesisleri ve arazisi 1918 yılında,

Rusya'da ilk film gösteriminin yapıldığı Akvaryum Bahçesi 1923 yılında kamulaştırıldı ve platoda yeni bir teşekkül oluşturulabilmesi adına farklı yapılanmalara gidildi. Stüdyo zaman içinde Petrograd Sinema Komitesi ve Sevzap-Kino gibi farklı isimlerle anıldı. 1924'ten 1934 yılına kadarsa Leningrad Film Fabrikası ismi kullanıldı.

Dönemin ileri gelen stüdyolarından birisi de Mezhrabpom-Rus Film'di (Международная рабочая помощь / Uluslararası İşçi Yardımı). 1922 yılında Rus yapımcı Moisei Aleinikov ile Alman komünist Willi Münzenberg'in bir araya gelmesiyle Berlin merkezli olarak kurulan stüdyo 600'ün üzerinde film yaparak sektöre önemli bir katkı sağlamıştı. Vsevolod Pudovkin'in St. Petersburg'un Sonu (1927) ve Asya'da Fırtına (1928), Boris Barnet'in Şapka Kutulu Kız, Yakov Protazanov'un Aelita (1924) ve St. Jorgen's Day (1930) filmlerine ev sahipliği yapan Mezhrabpom-Rus stüdyoları ilk animasyon filmini ve ilk sesli filmi yapan kuruluş olma unvanına da sahipti. Ancak Almanya şubesi Hitler döneminde, Moskova şubesi ise Stalin döneminde dış etkilere açık olması sebebiyle kapatıldı. 1936'da Soyuzdet Film, 1948'de ise M. Gorki Film Stüdyosu adlarıyla faaliyetlerine devam etti.

Diğer taraftan büyük umutlarla kurulan GOSKİNO başlangıçta temsil ettiği gücü yitirmiş, görev yaptığı bir yıllık sürenin ardından Lieberman'ın yerine Kadometsev atanmıştı. Her kurulan birim başlangıçta umut vadetse de kısa süre sonra beklentilerden uzak bir hal alıyordu. Goskino'nun da aynı duruma düşmesi sebebiyle birkaç yıl sonra 24 Haziran 1926 tarihli Halk Komiserleri Konseyi kararnamesi ile Sovkino, Goskino ve Sevzapkino film örgütlenmelerinin "gereksiz harcamalardan kaçınmak ve imkânları daha verimli kullanmak" amacıyla "SOVKİNO" (Devlet Tüm Birlik Film ve Fotoğraf Derneği) bünyesinde birleştirilmesi kararlaştırıldı. İlgili kararnamede, Sovkino tüzüğünün bu yönde iyileştirilmeler yapılarak korunması gerektiği de vurgulandı (RKP(B), 1926). Çalışma alanı genişletildikten sonra 4 yıl daha faaliyet gösteren SOVKİNO, Halk Komiserleri Konseyi'nin 13 Şubat 1930 tarihli Kararnamesiyle tasfiye edildi (Sovkino, 1930). Sovkino, tüm yetkileri her türlü film ve fotoğraf ekipmanı, aksesuar, malzeme, teçhizat temini, film üretimi ve dağıtımından sorumlu olarak kurulan SOYUZKİNO'ya devredilerek kapatıldı. SOYUZKİNO o zamana kadar kurulan farklı birimlere göre farklı işlevlere ve sorumluluklara da sahipti. 21 Mayıs 1930 Tarihli tüzükte, "*Filmlerin üretimi, kiralanması ve işletilmesi ile film ve fotoğraf ekipmanlarının*

(çekim, projeksiyon, aydınlatma vb.), aksesuar ve malzemelerin (film, levha, kağıt, fotokimyasallar, vb.) teminini, hem doğrudan hem de uygun tröstler aracılığıyla birleştirmek için kurulmuştur" ifadesi kullanıldı. Derneğin amaçlarının sıralandığı listenin D bendinde film organizasyonlarıyla ilgili bazı işlerin "Rusya Sovyet Federatif Sosyalist Cumhuriyeti topraklarında ve birlik cumhuriyetlerinin topraklarında birliğe dâhil edilen uygun tröstler aracılığıyla yapılacağı ifade ediliyordu. Diğer bentlerde ise kooperatif, iş gücü sorunları, personel eğitimleri ve birleşen tröstlerin yönlendirilmesi gibi konulardan bahsediliyordu (Tüzük orijinal metni için: (Soyuzkino, 21)). Önceki birimlere göre çok daha detaylı ve geniş bir yetki alanı olan derneğin başına Aralık 1930 yılında Stalin tarafından sinema üzerine hiçbir tecrübesi olmadığı bilinen Boris Şumyatski atandı. Kısa süre sonra SOYUZFİLM de işleyemez duruma gelince Boris Şumyatski yine başta kalmak suretiyle tüm yetkiler SSCB Halk Komiserleri Konseyi'ne bağlı "Film ve Fotoğraf Endüstrisi Ana Müdürlüğü"ne (Главное управление кинофотопромышленности при Совете народных комиссаров СССР/GUKF) aktarıldı. Soyuzkino ise daraltılmış birkaç basit yetkiyle, bağlı bir kurum olarak devam etti.

Kurumsallaşma çabaları her ne kadar zorlu ve sürdürülmesi güç süreçler içinde gerçekleşmiş olsa da Sovyet sineması özellikle ilk on yıllık dönemde filmlerin onca sessizliğine rağmen bütün dünyada ses getiren filmler ortaya koymayı başardı. Dışarıdan bakıldığında iktidarın sunduğu ideolojik çerçevede yeşeren bir sinema gibi görünse de *sessiz sinema dönemi devlet kontrolü* 1928 yılına kadar sırtını yaslayacağı bir doktrine sahip olmayan, muğlak ve gevşek bir yapı teşkil ediyordu. Devlet her ne kadar bu yönde adımlar atsa da sektörel sorunlar sebebiyle propaganda konusuna istediği oranda odaklanamıyordu. Döneme özgü bu durum, sektör için kaotik, sanatçılar için ise bilinçli olarak yaratılamayacak kadar serbest ve rahat bir çalışma ortam sundu. Dolayısıyla üretilen filmler Avrupa ve Amerika sinemalarında gösterildiğinde, Sovyet iktidarının ağır ve keskin propaganda motiflerini yansıtmıyordu. Yabancı izleyici kitlesi için, kendi yerli sinemalarına göre çok daha farklı, orijinal ve içerik olarak da gerçek manada devrimci bir görüntü sergiliyorlardı.

Burada özellikle belirtmek gerekir ki, yurtdışında Sovyet filmlerinden algılanan devrimcilik, Batı Bloku tarafından *zararlı ve korkunç görülen* bir izlenim vermediği gibi

Sovyetlerin kendi içinde yaşadığı ve dünyaya karşı savunduğu tarzda bir devrimciliği de yansıtmıyordu. Sıradan bir Avrupa ya da Amerika vatandaşı avangart bir Sovyet filmini izlerken, kendinde olmayanları görebileceği, farklı fikirleri ve sıra dışı bir tekniği olan romantik bir devrim filmi olarak deneyimliyordu. Bu durumu, kontrolün ve sansürün henüz tam sınırlarının belirlenmemiş olması ile ilişkilendirmek mümkündür. Sovyet yönetmenleri bu dönemde hem şahsi sınırlarını hem de iktidarın kendilerine sunduğu sınırları keşfetmeye çalışıyorlardı. Dolayısıyla Stalin döneminde özellikle de sosyalist gerçekçiliğin yavaş yavaş gündeme gelmesinden sonra yaşanacak olan döneme nazaran hür ve serbest bir perspektif yaratabiliyorlardı.

Vsevolod Pudovkin (1893–1953), Aleksandr Dovjenko (1894–1956), Dziga Vertov (1896–1954), Sergey Eisenstein (1898–1948), Lev Kuleşov (1899 – 1970), Leonid Trauberg (1901–1990), Grigori Kozintsev(1905– 1973) gibi çağına hem teorik ve akademik anlamda hem de teknik, sanatsal ve felsefi anlamında büyük yenilikler getiren sinemacıların bir arada olması ciddi bir rekabet ortamı oluşturuyordu. Bu rekabet yenilikçi fikirlerle, deneysel çalışmalarla, karşılıklı esinlenmelerle, ilhamlarla ve kimi zaman da tartışmalardan oluşan zengin bir atmosfer yaratıyordu. Dünya sinema sektöründe eşi görülmemiş şekilde, hem senaryo yazıyorlar, hem film çekiyorlar, hem de deneysel kurgu ve montaj teknikleri üzerinde çalışıyorlardı. Ayrıca teorik anlamda da uzun ve detaylı çalışmalar kaleme alarak değerini bugün dahi koruyan akademik bir üretim içindeydiler. Rusya'da çok uzun yıllardan beri toplumsal anlamda değer gören ve teşvik edilen edebiyat, müzik, resim ve heykel gibi sanatların sosyolojik mirası, Çarlık Rusya'nın çok erken denebilecek sinema serüveniyle birleşmiş ve Sovyetler Birliği dönemine gelindiğinde eşine az rastlanır türden bir gelişim ortamı yaratmıştı.

Sinemanın bugünkü seviyesi göz önünde tutulduğunda, sesin ve renkli görüntünün henüz olmadığı bir dönemde bütün dünyada eş zamanlı olarak kabul görüp çığır açacak eserler ortaya koymanın kolay olmadığı açıktır. Bu özel durumu yukarıda bahsi geçen kültürel mirasla ilişkilendirmek mümkün olduğu gibi Sovyet iktidarının sinema konusundaki tutumunun ilk dönemlerdeki rahatlığıyla ilişkilendirmek de mümkündür. Konunun daha iyi anlaşılabilmesi açısından, sinemanın kurumsallaşma ve devletleşme sürecinde ortaya çıkan sorunların, sinemanın bu yükselişine kasıtsız olarak nasıl hizmet ettiği üzerine bazı detayları paylaşmak yerinde olacaktır.

Hammaddeye erişimin sınırlı olması ve yeterince teçhizat elde edilememesi her şeyden önce fiziksel anlamda film üretimine ciddi bir engel teşkil etmiştir. Üretimin az olması ise talepten daha az bir film arzı oluşmasına sebep olmuştur. Diğer yandan savaş ortamından kaynaklanan enerji krizi ise sektörü hem üretim hem de gösterim bakımından durma noktasına getirmiştir. Bu durum iki büyük sorun yaratmıştır. Devlet salonların düzenli olarak çalışması sebebiyle büyük bir gelir kaynağını kaybetmiştir. Salonlar ise bu yoksunluk sebebiyle kendilerini döndürecek öz kaynağa ulaşamaz hale gelmişlerdir. Belirli dönemlerde tekrar eden bu tip krizlerin birer birer çözülmeye başlaması ve sektörün hem üretim hem de gösterim faaliyetli açısından kararlı bir noktaya gelmesi, devletin enerjisini başka bir alan yönlendirmesine olanak sağlamıştır. Bu suretle Sovyetler Birliği, zaten bir eğitim faaliyeti olarak gördüğü ve sosyalist toplumun inşasında en etkili silahlardan birisi olarak tanımladığı sinemanın mesaj aktarabilme kapasitesini arttırma üzerine yoğunlaşmıştır. Ancak bu eğilim yeni bir sorunu da beraberinde getirmiştir. Propaganda dilinin sertleşmesi ve yoğunlaşması, salonlara "eğlence için sinema" motivasyonu ile gelen seyircinin sinemadan çekilebilme olasılığını ortaya çıkarmıştır. Halkın sinemada karşılaşabileceği *salt bir söylemin* huzursuzluk yaratabileceği, buna bağlı olarak da zamanını kilisede ve parasını alkolde değerlendirebileceği endişesini ortaya çıkmıştır. Bu varsayımın doğru çıkması durumunda devlet gelirleri ve sektörünün geleceği tehlikeye girebilirdi. Dolayısıyla devlet, Lenin'in Lunaçarski ile olan yazışmalarında özellikle vurguladığı üzere *makul bir oran* belirleme yoluna gitti. Bu uygulamayla eğlence filmlerini, eğitici filmleri, propaganda filmlerini ve ithal filmleri belirli bir düzeyde tutarak seyircinin çok yönlü olarak, "sıkılmadan" beslenmesi hedefleniyordu. Yaratılabilecek bir altın oranın, toplumun eğitilmesinin yanında, film üretimini, salon sektörünü, vergi kurumunu ve eğlence arayan halkı eş zamanlı olarak tatmin edebileceği öngörülüyordu.

Devlet sinemanın hamisi olarak, bu tür kaygılar içerisinde iyi bir denge oluşturabilmek adına her türlü teçhizatı, her türlü hammaddeyi ve teknolojiyi stüdyolara temin etmekle kalmıyor, film bütçeleri konusunda da mümkün mertebe zorluk çıkarmıyordu. Dönemin sinemacıları ise bu bolluk döneminin diyetini, iktidarın söylemine ters düşecek içeriklerden kaçınarak ya da en kötü ihtimalle resmi söylemi destekleyen ufak dokunuşlar, küçük mesajlar barındıran filmler yaparak ödüyorlardı. Bu

serbestlik sinema gibi nitelikli insan gücü ve ithal malzeme gerektiren, zorlu şartlarda gerçekleştirilebilen pahalı ve zor bir çalışma alanının hem üretim maliyetlerinden hem de gişe kaygılarından arındırılması anlamına geliyordu. Bu rahatlık, kısa bir dönem için de olsa yönetmeni sanatçı, kamerayı da bir sanat aracına dönüştürdü.

Bu serbestlik, takdir edilmelidir ki sürdürülebilir bir vizyon sunmuyordu. Özellikle avangart filmlerin, sanatsal yönü kuvvetli olmakla birlikte halkın anlamakta güçlük çekeceği türden bir sembolizm içermesi gişede dikkat çekici bir başarısızlık yaratıyordu. Bu başarısızlığın devamlı hale gelmesi yapımcıları zarar ettirdiği gibi halktan kopuk bir sanat anlayışı oluşması açısından Sovyet idaresini de rahatsız ediyordu. Avangart filmlerin, uluslararası gösterimlerde büyük övgüler kazanmasına ve zaman zaman iyi gişeler yapmasına rağmen özellikle halka derdini anlatamaması sebebiyle kitlesel bir eleştiri furyası ile karşılaşmaktan kurtulamadılar. Toplum bu tür filmlerin açıktan mesajlarını da örtülü mesajlarını da alımlayamıyordu. Böylece, 1920'lerin ortalarından itibaren sosyalist gerçekçiliğin ayak sesleri biraz daha yükselmeye başladı ve Sovyet sinemasının altın çağı olarak nitelendirilen avangart sinema 1930'lu yıllara gelindiğinde artık gücünü kaybetmişti. Sovyet sinemasının doğumu olarak da ifade edebileceğimiz bu dönem Sovyet sanat anlayışının ve devrimin ilk on yılının ekonomik, politik ve sosyolojik yapısının sinemadaki yansımalarının değerlendirilebilmesi açısından ender bulunabilecek bir panorama sunmaktadır (Youngblood, 1991, s. 19).

3.2
STALİN İKTİDARI VE SİNEMA

Devrim özünde, halkın iktidar tarafından uğradığı haksızlıklara karşı başkaldırarak insan ve toplum merkezli bir yönetim yaratma çabasını ifade etmektedir. Onu benzeri "mevcut iktidar karşıtı" mücadelelerden farklı kılan şey, altyapısı ve geri planı olmakla birlikte ani ve toplumsal bir patlama ile ortaya çıkması ve önü alınamaz bir şekilde mevcut iktidarı devirerek kendisini gerçekleştirmesidir. Devrim karakteri gereği uzun yıllara ve gizli örgütlenmelerle yapılan zorlu yer altı faaliyetlerine dayanarak kendisini gösterse de gerçekleşen bir devrimi muhafaza edebilmek, çok daha ağır ve topyekûn bir mücadele ihtiyaç duymaktadır.

Ekim Devrimi'nin ilk aşaması olarak tanımlayabileceğimiz direniş ve kuruluş dönemi Lenin'in liderliğinde gerçekleşirken, devletin kurumlarıyla ve vatandaşlarıyla yeni düzene adapte olmaya çalıştığı hassas süreç büyük oranda Stalin'in liderliğinde yürütülmüştür. Belirli bir düzeyde tutulduğunda, edebiyat, sinema, heykel, müzik ve resim gibi özel bir beceri gerektirmeksizin alımlanabilen sanatlar bu adaptasyonun mümkün olabilecek en yumuşak şekilde gerçekleşmesi için stratejik bir enstrüman olarak kullanılmışlardır. Bilindiği üzere, bir sanat ya da icra dalının yahut akımın ya da ekolün *belirli bir devlet başkanının idarecilik dönemini kapsayacak şekilde*, şahsi bir siyasi kronoloji kapsamında ele alınması, sanat tarihi göz önünde tutulduğunda çok rastlanan bir durum değildir. Bu istisnai durumu yaratan şey, büyük oranda soyut kavramlardan, henüz gerçek hayatta karşılığı olmayan fikirlerden, teorilerden ve doktrinlerden oluşan özgün bir devlet organizasyonunun gelecekte her şey yerli yerine oturduğunda nasıl görüneceği konusunda "sinema vasıtasıyla" bir ön izleme yaratabilme çabası olmuştur.

Yüzlerce yıl ve nesiller boyunca Çarlık Rusya egemenliğinde yaşamış bir toplumun devrimle birlikte bir anda değişmesi ve devlet tarafından idealize edilen Sovyet insanına dönüşmesi için sancılı bir süreç yaşanacağı muhakkaktır. Bu tarz köklü yönetim değişikliklerinde, yeni sorunlar çıktıkça toplumun geçmişe öykünerek eski liderlere ve yönetim şekillerine karşı sempati ve özlem duyması, yeni idarecilerden soğuyarak eski düzene meyletmesi kaçınılmaz bir sonuç olarak Sovyet iktidarını tedirgin etmiştir. Ancak

devletin ekonomik anlamda bu tür bir endişeyi giderebilecek düzeyde imkânlara ve yaptırım gücüne sahip olmaması idarecileri farklı çözüm yolarları aramaya itmiştir. Bu noktada sinema, sabredilmesi, Stalin'e olan güvenin temin edilmesi ve devletin vatandaşlarına yüklediği görev ve sorumlulukların, yine devletin öngördüğü sınırlılıklar çerçevesinde icra edilmesi durumunda ulaşılacak olan değerler zincirinin, idealize edilmiş Sovyet yaşam biçiminin gelecekten gelen bir yansıması olarak kullanılmıştır.

Lenin devrine özgü olarak nispeten hata kaldırabilen, Sosyalist rejimin henüz tam manasıyla kendisini temsil edemediği bir döneminin ardından başlayan ve 1924-1953 yılları arasında yaklaşık 29 yıllık bir zaman dilimini kapsayan Stalin iktidarı, dönemin uluslararası konjonktürü de göz önünde bulundurulduğunda çok daha hassasiyet gerektiren bir devir olarak kendisini göstermiştir. Bu bağlamda sinema, toplumun diri tutulması ve geleceğe dair umutların, devrimin ilk anlarındaki gibi canlı bir halde yaşatılabilmesi için önemli bir araç olarak öne çıkmış ve Sovyetler Birliği'nin geçmişi, anı ve geleceği için son derece belirleyici bir güce dönüşmüştür. Bu hususta, sinemanın Çarlık döneminden itibaren neredeyse hiçbir kesintiye uğramadan devam etmiş olması toplumun alışık olduğu bir deneyim olması bakımından da ayrıca önem arz etmiştir. Toplum için eğlenceden ibaret olan sinema, Birinci Beş Yıllık Plan, Kültür Devrimi ve resmi olarak uygulanan Sosyalist Gerçekçilik anlayışı ile yoğrularak Stalinizm'in değerli parçalarından birisi haline gelmiştir.

Büyük bir atılımla yapılan ağır sanayi hamleleri, bütün federasyonu kapsayan tarım devrimi, eğitim kurumlarında yapılan radikal değişikliler ve sosyal hayata getirilen düzenlemeler gibi devlet eliyle halk için yapılan hizmetlerin büyük çoğunluğu, etkisi ancak yıllar hatta bazen on yıllar sonra görülebilecek uygulamalar olması bakımından toplumsal anlamda karşılık bulması zaman almıştır. Sinema ise yeni açılan bir fabrikanın kazandıracağı ekonomik gücü, eğitimde yapılan bir değişikliğin 20 yıl sonraki yansımalarını yahut medeni kanunda değiştirilecek bir maddenin gelecekteki müspet sonuçlarını, tamamen devlet kontrolünde çalışan sinemacılardan sipariş edilecek bir filmle birkaç yıl içerisinde ortaya koymaya muktedir olan bir güç olarak görülmüştür. Tezimizin bu kısmında, Sovyet Sineması, Stalin çağının temel kaygılarını ve perspektiflerini ortaya koyacak önemli noktalar üzerinden değerlendirilecektir.

Özellikle 1928 – 1932 yılları, Sovyetler Birliği tarihinde, yaşamın bütün alanlarını kapsayan eşi görülmemiş bir dönüşüme maruz kalmıştır (Kenez, 2017, s. 20). Buradaki maruz kalma ifadesi, yukarıda da belirtildiği üzere devletin kendi eliyle istisnasız olarak her şeye dokunması ve teklifsiz şekilde bizzat şekillendirmeye çalışmasını ifade etmektedir. Çarlık Rusya'nın yıkılması entelektüel hayatı etkilemiş olsa da yeni rejimin siyasi ve ekonomik varlığını tam manasıyla ortaya koyduğu ve sosyo-kültürel hayata doğrudan müdahale edebilecek özgüveni kazandığı zamana kadar yaklaşık on yıllık bir süreçte ılımlı ve uzlaşmacı bir kültürel hayat hüküm sürmüştür. Devletin bu süreç boyunca sosyal hayata eğilmesini engelleyen ciddi sorunlarının olması ve yokluk, yoksunluk ve kıtlık gibi hayati meselelerin farklı sebeplerle ve belirli periyotlarda gündem işgal etmesi sinema sektörü için de nispeten denetimsiz bir ortam yaratmıştır. Bu dönem, sinemacıların, yapımcıların ve sanatçıların önemsendiği, üretilen her bir filme ihtiyaç duyulduğu, avangart çalışmalara müsaade edildiği özel bir atmosfer yaratmıştır. Önceki bölümlerde de üzerinde durulduğu üzere, sinemacılar iktidardan taltif almaya yetecek küçük güzellemeler karşılığında, iktidarın öfkesini çekmeyecek derecede serbestliğe erişebilmişlerdir. Ancak bu tarz bir iş birliği Stalin için yeterli olmamış, devlet gözetimi zamanla keskinleşen bir baskıya dönüşmüştür.

"Sinema tüm sanatların içinde en önemlisidir" (Lunaçarski, 1925) ifadesini dile getiren Lenin olsa da, bu sözün devlet nezdindeki karşılığını tam manasıyla yerine getiren kişi Stalin olmuştur. Alkolizmle savaş hakkında konuştuğu 1927 yılında Komünist Parti'nin 15. Kongresi sırasında Stalin, sözlerini, "*yavaş yavaş votka üretimini azaltmaya başlamanın ve votka yerine radyo ve sinema gibi gelir kaynaklarına başvurmanın mümkün olacağını düşünüyorum*" şeklindeki bitirmiştir (Belodubrovskaya, 2017, s. 221) (Stalin, 1927, s. 60). Bu bakış açısı devletin sinemaya yüklediği görevleri ve onu dâhil ettiği stratejileri göstermesi açısından önem bir gelecek tahayyülü sunmaktadır.

Buradan hareketle, votkanın (tüm alkollü içecekleri kapsayan bir çatı olarak) vergiler ve ihracat açısından bir gelir kaynağı olduğu gibi toplumun rahatlaması ve eğlenmesi açısından da önemli bir araç olarak değerlendirildiği görülmüştür. Dolayısıyla sinemanın hem stratejik bir gelir kapısı hem de votkaya eş değer bir eğlence kaynağı olarak kabul edilmesi, zamansız ve dikkate değer bir vizyondur. Stalin'in bu sıra dışı perspektifinin arka planını Troçki'nin 12 Temmuz 1923 tarihli Pravda Gazetesinde

(Правда, № 154 от 12 июля 1923 года) yayınlanan makalesinde görmek mümkündür (Khokhlova, 2003, s. 30). Troçki makalesinde, Devrimle birlikte çalışma saatleri insani koşullar çerçevesinde sekiz saate düşürülen Sovyet toplumunun, günün geri kalan 16 saatini nasıl geçireceği hususunda bazı düşüncelerini dile getirmiştir. Bu değerlendirmesinde Troçki, yirmi dört saatin kabaca sekiz saatinin uykuya ve sekiz saatinin de çalışmaya ayrıldığını kabul ederek, dinlenme ve boş zaman olarak geçirilecek son sekiz saatin sağlıklı bireyler yetiştirecek bir toplum için hayati olduğu kanaatine varmıştır. Toplumun sekiz saatlik sürenin bir kısmını kilisede bir kısmını da meyhanelerde içki içerek geçirdiğini öne süren Troçki, sinemanın yaygınlaşmasıyla birlikte hem kiliselerin hem de meyhanelerin boşalacağını, bu şekilde de devletin hem alkolizmle hem de dinle savaşarak büyük yarar elde edebileceğini öngörmüştür. Bunu

> "Şimdiye kadar sinemayı ele geçirmemiş olmamız, ne kadar yavaş ve eğitimsiz olduğumuzu, açıkçası ne kadar aptal olduğumuzu gösteriyor. Kullanılsın diye haykıran bu silah, propaganda, teknik, eğitim ve sanayi propagandası, alkole karşı propaganda, temizlik propagandası, siyasi propaganda, hâsılı, istediğiniz her türlü propaganda için en iyi araçtır. Ulaşılabilir bir propagandadır. Herkese hitap eden, hafızalara kazınan ve olası bir gelir kaynağı haline getirilebilecek olan bir güçtür. […] Sinema sadece meyhane için değil, kilise için de büyük bir rakip. Ne pahasına olursa olsun ustalaşmamız gereken araç budur!" (Rosenberg, 1984, s. 371-374)

şeklinde ifade etmiştir. Ve sözlerinin ilerleyen kısımlarında "*Sinema sadece meyhaneyle değil, kiliseyle de rekabet eder. Sosyalist devleti sinemayla birleştirerek kilisenin devletten ayrılmasını tamamlarsak, bu rekabet kilise için ölümcül olabilir*" şeklinde bir bakış açısı sunmuştur.

Teoride uygulanılabilir bir plan gibi gözükse de devletin alkolden elde ettiği vergi gelirinin sinema gelirleri ile karşılanması o kadar da kolay olmamıştır. 1927-1928'de alkollü içeceklerin satışından elde edilen vergi, ülkenin bütçe gelirlerinin %12'si gibi ciddi bir kısmını blok olarak karşılama gücüne sahipti. Yılda 728 milyon Rubleye denk gelen bu rakam için toplumun alkole harcadığı para votka için 963 milyon Ruble, şarap, konyak ve diğer alkollü içecekler için 130 milyon ve bira için 170 milyon Ruble olmak üzere toplamda 1.9 milyar Rubleyi buluyordu (Kosinova M. N., 2014, s. 10). Bir yıl önce

sinema üzerinden devletin kasasına giren miktar ise ancak 22 milyon Ruble civarındaydı (Olihoviy, 1929, s. 43). Aradaki uçurumun kapanması mümkün görünmese de bazı sıra dışı planların bu açığı kapatabileceği düşünülüyordu. Sıradan bir işçi ailesinin bir haftada 3 Rublelik bir harcamaya denk gelen ortalama 2 şişe votka tükettiği hesap edilerek bu 3 Ruble'nin sinemaya nasıl aktarılabileceği üzerine çalışmalar yapıldı (200 Rublelik işçi maaşı ve 50 kopek ile 4 Ruble arasında değişen bilet fiyatları göz önüne alındığında bir şişe Votka parasına tüm aile sinemaya gidebiliyordu) Bu hesaba göre yıllık bilet satışının 400 milyonu aşması gerekiyordu –ki fiziksel olarak bu rakamlara ulaşılabilmesi için en az 1.600 ek salona ihtiyaç vardı. Ancak devlet yeni salon inşa edecek ek bir kaynaktan yoksundu. Bu çerçevede, ilk etapta Votka üretiminin %70 azaltılmasını ve kiliseler ve sinagoglar başta olmak üzere dini yapıların ve meyhanelerin sinema salonuna dönüştürülmesini içeren bir plan yapıldı (Kosinova M. N., 2014, s. 11). Bu çerçevede ortalama bir işçi ailesinin votkaya ulaşması zorlaştırılacak, yeni açılan salonlarla da bu paranın sinemaya kanalize edilmesi sağlanacaktı. Bu radikal dönüşle, partinin azami güçle ve hassasiyetle bu cepheye atılması ve sinemanın olması gereken potansiyele ulaştırılması talep ediliyordu (Olihoviy, 1929, s. 12-13). Planlar tam manasıyla uygulanamasa da gösterilen çaba ve sarf edilen emek dikkate değerdi. Hedeflenen şeyin zorluğuna rağmen bazı teşebbüsler hayata geçti. Bu kapsamda Moskova, yerel yetkililere yazı göndererek bölgelerinde bulunan ibadethanelerin sinemaya dönüştürülmesi hususunda görüş sordu. Bu yazışmalardan Türkmen SSC Halk Komiserleri Konseyi tarafından yapılan dönüşte, *"TSSR Hükümeti tarafından, sinemaya dönüştürülmeye uygun ibadet binalarının kullanılması olasılığının esasına ilişkin hiçbir temel itiraz bulunmamaktadır. Bu binaların sinema salonu olarak kullanılmasını son derece arzu edilir buluyoruz*" şeklinde gelen açıklama (Kosinova M. N., 2014, s. 11) bu topyekûn değişikliğin hem merkez hem de yerel yönetimler açısından ne derece önemsendiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Sinemanın bu sıra dışı istikameti, 6 Mart 1928 yılında yapılan parti konferansından sonra daha da derinleşti. Salon sayılarıyla birlikte salonların donanımlarının iyileştirilmesi konusunda da pek çok çalışma yapıldı (Khokhlova, 2003, s. 31). 1928 yılında şehirlerde 3.392, köylerde 1.416 olmak üzere toplamda 4.808 olan salon sayısının 1930'a gelindiğinde 5.500'ü şehirlerde, 9.549'u köylerde olmak üzere

15.049 salona ulaşması ve 1932 yılına gelindiğinde 27.600 gibi bir rakama varması (Kosinova M. N., 2014, s. 14) gösterilen ısrarlı çabanın sonuçsuz kalmadığının göstergesi olmuştur. 1940 yılında 194 Milyon dolaylarındaki Sovyet Rusya nüfusunun 900 milyon adet bilet satın aldığı (Khokhlova, 2003, s. 35) da göz önünde tutulduğunda Stalin dönemi Sovyet sinemasının orta vadede en azından nicelik anlamında da olsa hedeflerini tutturduğu açıktır.

Sovyet Rusya nazarındaki nitelikli içerik ise ancak zaman içinde tamamen bir dayatmaya dönüşen ve ileriki kısımlarda detaylı olarak üzerinde durulacak olan sosyalist gerçekçilik vasıtasıyla gerçekleştirilebilmiştir. Bütün bu hamleler Moskova'yı, kendi yarattıkları çerçeve dâhilinde, hedefi yalnızca kitlelere ulaşmak olan, ekonomik anlamda başarılı ve aynı zamanda ideolojik olarak sağlam temellere dayanan bir endüstri yaratmak hususunda artan bir baskı altına sokmuştur (Miller, 2010, s. 15).

Bu baskının tetikleyicilerini devrimin başlarında bulmak mümkündür. Lenin gerçekçi bir lider olarak, toplumun kültürel anlamda devrime hazır olup olmadığına dair bazı endişeleri bulunmaktaydı. Bu hususta Menşeviklerin "*ekonomi ve toplum bu tür bir harekete hazır değil*" uyarıları karşısında iyimser bir bakış açısı sunsa da bu tarz eleştirileri ciddiye aldığı ve durumun vahametinin farkında olduğu da bilinen bir gerçektir. Sovyetler Birliği'nin var olma mücadelesi verdiği bu dönemde toplumun devrimin idrak edilmesi noktasında tehlikeli bir kültür seviyesinde seyrettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. "Kültür Devrimini" yaratan en önemli unsurlardan birisi, Lenin'in bu hususta yaşadığı tedirginlik olmuştur. Ancak Lenin ve yoldaşları kültür hakkında konuşurken ve yazarken, insanlığın en yüksek yaratıcı ve sanatsal başarılarını nadiren akıllarında tutuyorlardı (Kenez, 1982, s. 173). Zira kültürü ve sanatı içsel bir yolculuğun ürünü olarak değil, pragmatik bir perspektifle somut anlamda karşıladığı anlam üzerinden değerlendiriyorlardı. Onlara göre kültür, geri kalmışlığın karşıtı, belirli bir ekonomik refahın, endüstriyel ve teknik başarıların, varoluş sorunlarına yönelik modern tutumların ve bazı çok temel entelektüel başarıların bir bileşimiydi. Lenin'in *"en boş laf, posta ve telgraf hizmeti olmayan sosyalizmdir"* (Kenez, 1982, s. 173) ifadesini bu bağlamda ele almak, Sovyet Rusya'nın okuryazarlık ve kültür konusuna baktığı nazarı anlamak için önemlidir. Okuryazarlık her ne kadar devrimin sürmesi için verilecek mesajların halka ulaşmasını sağlayacak hayati bir araç gibi görünse de teknik anlamda okuma – yazma

bilmek dahi kültürel bir motivasyon yaratmak için yeterli olmamıştır. Devletin bu konudaki kaynaklarının son derece kısıtlı olduğu gerçeği de göz önüne alındığında eğitimin tek başına yeterli olmayacağı gerçeği ortaya çıkmaktadır.

Narkompros 1920'lerin başında bu işi yüklenebilecek kapasitede bir kurum olmaması bunun en önemli göstergelerinden birisi olmuştur. İstatistiklere bakıldığında 1926 nüfus sayımına göre 9 yaşın üzerindeki Sovyet nüfusunun %51'inin okuma yazma bilmediği anlaşılmaktadır. "Birinci Dünya Savaşı'nın başlangıcındaki Rus İmparatorluğu ile karşılaştırıldığında, nüfusun okuryazarlığı %12-13 artmış olsa da Sovyet kampanyalarının cehaletle mücadelesi –Kızıl Ordu içerisindeki çalışmalar hariç– şüphe çekecek kadar yetersiz görünmekteydi (Viktorovna, 2015, s. 251). 1920'lerin Sovyet sosyoloğu olan A. M. Bolşakov tarafından bir öğretmenin geçinemediği için çobanlık yapmak zorunda kaldığına dair hazırladığı rapor eğitim faaliyetlerinin ekonomik seviyesini göstermesi açısından değerlidir (Kenez, 1985, s. 164). Bu tabloya bakıldığında, Sovyet Rusya gibi 22 milyon metrekarelik bir alanda topyekûn kültürel bir devinim yaratmanın ve cahilliği *kuş uçuşu* olarak aşmanın tek bir yolu kalıyordu: göstererek anlatmak, hikâye ederek belletmek.

Sektör üzerinde devletin tam manasıyla işleyen bir tahakkümünün olmaması, sinemayı pek çok çıkarın çatıştığı bir çalışma alanı haline getirdi. Yönetmenler sanatlarını ortaya koymak isterken, yapımcılar toplumun talep ettiği türden filmler çekerek gişe yapmak istiyorlardı. Devlet ise hem söylemi ile halka bir şeyler anlatabilen hem gişe yapıp hazineye para kazandıran hem de halkı eğlendirip iyi vakit geçirten filmler istiyordu. Bunlar içerisinde gerçekleştirilmesi en riskli olan ve en çabuk gözden çıkarılabilecek olan şey ise yönetmenlerin sanatsal kaygılarıydı. Zira deneysel ve sanatsal filmler ağır ideolojik mesajları taşımak için uygun bir yapıya sahip değillerdi. Propaganda içermeyen film ise devlet nezdinde değersizdi. Ayrıca eğlendirmiyordu. Eğlendirmediği için kazandırmıyordu da. Dolayısıyla Moskova'nın gözünde bu tür filmler israf anlamına geliyordu. 1929'a kadar on yıldan fazla bir süre Halkı Aydınlatma Komiseri olarak Sovyet sinemasının inşası için çalışan Lunaçarski bir konuşmasında bu durumun hassasiyetini şu şekilde ifade etti:

Sinemada halk genellikle ilginç bulduğu bir şeyi ister ve siz bu ilgiyi sağlayacak bir sansasyon yaratmazsanız, sunduğunuz yemeği yemek

istemeyeceklerdir. Bu durumda onu ya itecek ya da çok isteksizce yiyecektir. Dolayısıyla filme olan bu ilgiyi ideolojik ve sanatsal tutarlılıkla birleştirmemiz gerekiyor. Göreceğiniz gibi bu çok zor bir iştir. Halkın ilgi göstermediği bir film sıkıcı bir ajitasyon halini alır ve bu durumda biz de sıkıcı provokatörler haline geliriz. İyi bilinmektedir ki sıkıcı ajitasyon karşı ajitasyondur. Sinemanın hem sanatsal hem de ideolojik olarak tutarlı olmasını ve samimi ve psikolojik karakterde romantik deneyimler içermesini sağlayan bir çizgi bulmalıyız (Taylor, 1983, s. 439-440).

Görüleceği üzere, dönemin resmi perspektifine göre avangart filmlerin saf dışı bırakılması tercihten ziyade *bir tehlikenin bertaraf edilmesiydi*. Bu tür anlaşılması güç filmler, modern dünyaya adapte olmakta zorlanan köylüler, Doğu toplumları, Çarlık Rusya'nın geleneklerini yaşatan kesimler ve bir anda gelişmiş haklarla donatılan işçiler için ciddi bir tehlike de arz ediyordu. Onlarla onların dilinde iletişim kurabilecek filmler Sovyet idaresi için yeterliydi. Arzulanan sinema, belirli bir dilsel ya da edebi beceri gerektirmeyen, ulaşılabilir, erişilebilir, zahmete girmeden alımlanabilir bir sinemaydı. Sovyetler Birliği'nde o dönem için en az 100 ayrı dilin konuşulduğu da göz önünde bulundurulduğunda 1924 tarihli bir gazetede geçen *"sinema, okuma yazma bilmeyenlerin bile okuyabileceği tek kitaptır"* ifadesi çok daha anlamlı hale gelmektedir (Reeves, 2003, s. 50). Bu tutarlılığı sağlamanın yolu ise kurumsallaşma olarak görülmüştür.

Halka açık salon gösterimi anlamında sinemanın, neredeyse dünyada ortaya çıktığı ilk andan itibaren Çarlık döneminden beri toplumun aşina olduğu bir eğlence aracı olması büyük bir kolaylık sağlıyordu. Ancak 22 milyon metrekarelik bir alana ulaşabilecek ve eş zamanlı olarak kullanılabilecek düzeye gelebilmesi için hızlı bir şekilde devletin bir parçası olarak kurumsallaşması ve bütün aşamaları standardize edilerek profesyonel bir şekilde işlemeye başlamışı gerekiyordu. Bu kapsamda Moskova'nın koşulları iyileştirmeye yönelik çalışmaları ile 1927 yılında federasyon içinde 13 ayrı bölgede kurulan film örgütlenmeleri 21 milyon 238 bin Rublelik sermayeye ulaştı (Kepley, 1996, s. 348). 1927-1928 mali yılında, Sovyet filmlerinin gişe hasılatı ilk kez yabancı filmlerin hasılatlarını geçti. Ocak 1929'da sinema kadrolarının güçlendirilmesi üzerine bir kararname yayınlandı. Yaklaşık dört ay sonra, 1924 yılında N. A. Lebedev ile K. L. Havryshyn tarafından kurulan film işçilerinin önde gelen örgütü

"Devrimci Görüntü Yönetmenleri Derneği (ARK – Ассоциация революционной кинематографии)" Proleter Odaklı Devrimci Sinamatografi İşçileri Derneği'ne (Ассоциацию работников революционной кинематографии – ARRK) dönüştürüldü (Taylor, 1983, s. 446). Film üretim süreçlerinin ideolojik bakımdan kontrolünün sağlanabilmesi için film stüdyolarına parti üyeleri yerleştirilerek denetimler sıklaştırıldı. Sonrasında ise avangart sinemayı tamamen ortadan kaldıran "tematik plana" (Templan) geçildi. Üretilecek filmlerin konularının, kapsamlarının ve sınırlarının belirlenmesi için geliştirilen bu fikir, uzun vadede çok ciddi sorunlara yol açtı. Birbirini tekrar eden yapımlar ve senaryo kıtlığı film üretimine ciddi bir darbe indirdi. Bu tekdüzelik, o zamana dek dünya çapında bir prestiji olan Sovyet sineması imajının tamamen yok olmasına sebep oldu ve uluslararası literatürde *"film anemisi"* (Heller, 2003, s. 46) olarak da adlandırılan büyük bir film kıtlığı yarattı (Kaganovsky, 2013, s. 209).

Moskova bir yandan sinemanın idari sorunlarıyla uğraşırken bir yandan da film gösterimleri için gereken teknik yeterliliğin tüm Rusya'ya yayılabilmesi için çalışıyordu. Bu kapsamda köylüler kolektif çiftliklere sinema teçhizatları ve projektörler alınması için teşvik edildiler. Bu sayede 1928 yılından 1940 yılına kadar ekipman sayısı 4 katına ulaştı (Kenez, 2017, s. 28). Gösterim ağının yaygınlaşmasında Sovyet sanayisinin film ekipmanı üretiminde gösterdiği atılımın da payı göz ardı edilmemelidir. Ancak bu hızlı ve kontrolsüz ilerleme kasıtsız bir soruna da yol açtı. Sesli film tekniklerinin gelişmesi ve film gösterim makinalarının standartlaşması bu teknolojinin bütün dünyada hızlı bir şekilde yayılmasını sağladı. Ancak köylere kadar ulaşan Rus teknolojileri sesli film gösterebilecek bir donanıma sahip değildi. Moskova sinemayı köylere kadar ulaştırmayı başarmıştı. Ancak dünün başarısı, yeni teknolojilerin bir anda yaygınlaşmasıyla başarısızlığa dönüşmüştü. Mevcut sinemaların sesli film gösterebilecek şekilde yenilenmesi ise çok büyük bir maliyet doğuruyordu. Dolayısıyla sesli filme geçişte büyük şehirler ve salonlar öncelikli olarak yer aldı. Taşradaki ekipmanların da boşa çıkmaması için, yerli filmler bir süre sesli ve sessiz olmak üzere iki ayrı versiyon halinde üretildi ve eş zamanlı olarak hem sesli hem de sessiz olarak vizyona girdiler.

Sovyet Rusya yaşadığı zorlukları aşabilmek için sadece ulusal anlamda değil, uluslararası anlamda da arayış içerisindeydi. Özellikle Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde film sektöründe yaşanan gelişmeleri yerinde takip edebilmek için

çalışmalar yapıyordu. Bu kapsamda Sovyetler Birliği, zaman zaman yönetmen, senarist ve idarecilerden oluşan delegasyonlar göndererek yeni gelişmeleri takip etmeye çalışıyordu. Ağustos 1929'da Eisenstein, son filmi "Eski ve Yeni"nin Almanya'da gösterime girmesi için bir takım görüşmeler yapmak niyetiyle Batı Avrupa'ya gitti. Burada birkaç ayını geçirdikten sonra Amerika Birleşik Devletleri'ne geçmek istiyordu. Amacı, Birinci Beş Yıllık Plan kapsamında öngörülen iyileştirmelere katkı sağlayabilmek adına Hollywood'daki sesli film çalışmalarını yerinde gözlemlemekti. Bu seyahat esnasında Universal ve United Artist gibi bazı Amerikan şirketleri sözleşme teklif etse de Eisenstein Paramount Studios ile altı aylık bir proje için anlaşma imzaladı. Proje bazı sorunlar sebebiyle başarıya ulaşamasa da önemli tecrübeler sağladı. Eisenstein Hollywood'u, arabalardan ve minyatür golf sahalarından başka bir şeyin olmadığı sahte bir dünya olarak tanımlayarak Meksika'ya geçti ve 1932 yılında Sovyetler Birliğine döndü (Richardson, 1980, s. 194).

Sovyet Sineması 1930 yılında yeni bir yapılanmayla Boris Şumyatski idaresindeki Soyuzkino altında toplandı. Boris Şumyatski her ne kadar sinema ve sanat konusunda yetkin ve donanımlı bir isim olmasa da iyi bir idareciydi. 1935 yılına gelindiğinde Boris Şumyatski, LenFilm Stüdyoları yöneticisi Friedrich Ermler ve kameraman Vladimir Nilsen'in de bulunduğu bir heyetle önce Avrupa'ya sonrasında da Amerika Birleşik Devletleri'ne gitti. Sekiz kişiden oluşan heyet Kodak Film Fabrikaları da dahil olmak üzere çeşitli üreticileri ve pek çok özel stüdyoyu ziyaret etti. Geri kalmış Avrupa setlerinden Hollywood'un ihtişamlı dünyasına geçen Sovyet delegasyonu, Birinci Beş Yıllık Planın öngördüğü *kapitalist ülkelerle mücadele edip geçebilme* hedefini, "kapitalist yöntemlerini kullanarak" yapma kararı aldı. Şumyatski Batı Avrupa ve Birleşik Devletlere gönderilen bir delegasyona önderlik ettikten sonra Hollywood tarzı bir film üretim sürecini benimseyerek bu yönde düzenlemelere gitti. Stalin Rusyası sinema endüstrisini Amerikan tarzı bir üretim bandı olarak yeniden tasarlamak istiyordu. Sovyet sinemasını Fordizmle tanıştıran bu seyahatten sonra Amerika'da yaşadığı hayranlığın bir yansıması olarak ilk işi Kırım yarımadasında Karadeniz sahilinde KinoGorod planını gündeme getirmek oldu. Hem iklim hem de atmosfer bakımından Los Angeles'i de anımsatan bu bölge zorlu Rus ikliminde bol güneşli ve ılıman havasıyla Sovyet film endüstrisinin başkenti olarak kurulacak ve yılın her döneminde işleyen bir film fabrikası

olarak çalışacaktı (Creisel & Fiegelson, 2017, s. 88). Ancak uzun vadede 400 milyon Rublelik bir kaynak gerektiği öngörüsü sebebiyle proje hayata geçemedi. Şumyatski ise kısmen de olsa Amerikan Sinemasını taklit etmeyi başardı. Hollywood'un kendi sineması için yarattığı yıldızlar kavramı, "Kızıl Yıldızlar" şeklinde Sovyet Sinemasının bir parçası haline getirildi ve popülerleşen yerli yıldızlarla birlikte Hollywood yıldızları zaman içinde soluklaştı (Richard & Spring, 2006, s. 161-162).

Stalin sinemaya olağanüstü bir emek ve kaynak ayırmasına rağmen yine de beklentilerini karşılayabilecek bir noktaya gelinemiyordu. Kimi zaman salon eksikliği, kimi zaman yeterince film çekilememesi, kimi zaman da istenilen söylemlere sahip senaryoların yazılamaması süreci yavaşlatıyor hatta durma noktasına getiriyordu. Ardı ardına kurulan komisyonlar, kurullar ve çeşitli film örgütlenmeleri kimi zaman öncekileri tamamen tasfiye ederken kimi zaman da yeni görev dağılımlarıyla birlikte çalışıyorlardı ancak yine de istenen tutarlılık sağlanamıyordu. Bu durum çok daha farklı ve etkili bir çözüm arayışını beraberinde getirdi. Uzun yıllar boyunca farklı kişiler ve camialar tarafından adı konmadan sözü edilen bazı fikirlerin ve yaklaşımların kurumsallaşmasıyla birlikte doğan sosyalist gerçekçilik, 1932 yılından itibaren edebiyat ve sinema başta olmak üzere pek çok alanda yeni bir düzen yaratarak resmi anlamda sinemaya hâkim oldu.

1940'ların başına gelindiğinde Stalin'in ilgilenmesi gereken sinemadan daha önemli konular vardı. Ancak yine de sinema, hala pek çok şeyden daha önemliydi. 22 Haziran 1941 sabahında, tüm zamanların en güçlü ordusu Sovyetler Birliğini sınırlarını aşmış durumdaydı. Saldırısının üç yeri ele geçirmekti. Finlerin Almanlara yardım ettiği Leningrad, başkent Moskova ve Ukrayna boyunca Karadeniz büyük bir tehlike altındaydı. Aynı yılın 3 Temmuz tarihinde Stalin'in "vatanımızı ciddi bir tehlike tehdit ediyor" açıklamasından bir gün sonra Sinema Komitesi, diğer savunmasız endüstrilerin yönetimleri gibi, Moskova'yı terk etme emri aldı ve sinema Novosibirsk'e taşındı (Leyda, 1976, s. 423-424). Sonrasında ise savaşın seyri dolayısıyla Leningrad ve Minsk stüdyolarının bir kısmı Taşkent'le Almatı'ya transfer edildi (Drieu, 2017, s. 137). Bu taşınma özellikle Özbek Sinemasının gelişimi ve tecrübe kazanması için son derece önemli bir fırsat oldu.

Haftalık Kino (Кино-Неделя) dergisinin işgalin başlamasında sonraki 27 Haziran tarihli sayısında dönemin en saygın film yapımcıları bütün film endüstrisine etkileyici çağrılar yapıyordu ve film yapım süreçlerinin hızlandırılması için teklifler sunuyordu. Savaşın her yönüyle kaydedilmesi ve işlenerek film haline getirilmesi için pek çok çalışma yapıldı. Taşkent, Moskova ve Almatı'daki küçük stüdyolar her türlü acil görevi üstlenmeye hazır olduklarını ilan ettiler. Sinema için yeni bir film üretmek, adeta cepheye silah, mermi ve mühimmat yetiştirmek kadar önemli görülüyordu. Sinema endüstrisi, demir çelik ve maden işletmeleri gibi ağır sanayi kadar önemseniyor, onlar için gösterilen hassasiyet ve gayret aynı şekilde sinema için de sarf ediliyordu.

Savaş döneminde bir yandan yeni filmler çekilmesi için çabalanırken, bir yandan farklı konular üzerine inşa edilmiş filmler mevcut konjonktüre göre yeniden düzenleniyordu. Çekimleri yeni bitmiş ya da hâlihazırda çekim sürecinde olan filmlere ise savaş temaları ekleniyordu. Bu kapsamda Yuli Raisman'ın Machenka isimli filmi Sovyet gençliğine dair bir komediyken, 1942 versiyonu, yeni düzenlemelerle birlikte cepheye giden nişanlı bir delikanlının kahramanlık hikâyesine dönüştürüldü. Son aşamaları Almatı stüdyolarında tamamlanan film 1943 yılında ikinci dereceden Stalin ödülü ile taltif edilecek kadar başarılı bulundu (Author, 1942). Diğer yandan savaş ile doğrudan alakalı olarak İngiltere ve Polonya karşıtı temaları işleyen bazı filmlerin isimlerinde değişiklikler yapıldı ya da tamamen vizyondan çekildi. Örneğin İranlı bir kadının Sovyet makamlarına başvurarak İngiliz bir casusu yakalattığı Öbür Tarafın Kızı (Девушка с того Берега) gösterimden kaldırıldı. Mihail Romm'un Polonya'daki yönetici sınıfının acımasızlığını gösteren Rüya (Мечта) filmi de, dış politikadaki dengeler değişinceye kadar iki yıl boyunca yasaklı filmler arasına girdi (Kenez, 2017, s. 33). Savaş sonrasında ise dünyada eşine az rastlanır bir uygulama başlatıldı. "Ganimet filmleri" olarak da anılan ve savaş esnasında Kızıl Ordu tarafından ele geçirilen pek çok Amerikan ve Nazi filmi, salonların boş kalmaması adına yeniden montajlanarak vizyona sokuldu (Kenez, 2017, s. 33). Bütün bu çabalara rağmen 1946-1956 yılları arasında sadece 124 film üretilebildi. Oysa 1916 yılı Rusyası'nda çoğu uzun metrajlı olmak üzere 499 film vizyona girmişti ve bunların %80'i yerli yapımdı (Taylor, 1979, s. 11). Diğer yandan ilgili yıllar arasında Sovyet sinema endüstrisinin teknik gelişmişliğine göre son derece geri durumda olan Türk sinemasında 129 film üretilmiş (Wikipedia, 2021), Hollywood'da ise

sadece 1946 yılında 429 film çekilmiş olması (IMDB, 2022) karşılaştırma yapılabilmesi açısından önemli veriler sunmaktadır.

Stalin sinemada, sadece geleceğin Sovyetler Birliği'ni inşa etmiyordu, aynı zamanda kendi kültünü yaratmak için de hususi bir çaba sarf ediyordu. Hangi filmde nasıl görünmesi ve görünmemesi gerektiğinin yanında kendisini hangi aktörün canlandıracağı konusuyla da ilgileniyor, kendisini çağrıştırması söz konusu olan senaryolarla da bizzat meşgul oluyordu. Stalin, her şeyi her koşulda doğru düşünen ve toplumu için her türlü fedakârlığı yapabilecek, her türlü tehlikeyi bizzat göğüsleyebilecek biri olduğuna dair bir imaj yaratılmasını önemsiyordu. Bu imaj sinemada kimi zaman doğrudan Stalin karakteri üzerinden temsil edilirken kimi zaman da farklı yollarla yapılıyordu. Üretilen filmlerde ucu Stalin'in şahsına ya da yönetici kişiliğine dokunabilecek her olay ve diyalog özenle inceleniyor, yanlış anlamaya mahal vermeyecek derecede kusursuz hale getiriliyordu.

Bu bağlamda, Stalin'i doğrudan tasvir etmeden, tarihsel ya da çağdaş kahramanlık figürleri ve destansı olaylar aracılığıyla eşdeğerlik yaratan veya model ortaya koyan pek çok film yapıldı (Albera, 2003, s. 18). Stalin'in siparişi ile Eisenstein tarafından yapılan ve yine Stalin'in ağır denetimi ve doğrudan düzeltmeleri ile vizyona girebilen Aleksandr Nevski ve Korkunç İvan filmleri bu bağlamda ele alınabilecek en önemli filmler olarak karşımıza çıkmaktadır. 1930'ların sonlarında Sovyet tarihçileri tarafından, Stalin'in doğrudan rehberliği altında ve önde gelen propagandacısı Andrey Jdanov'un yardımıyla IV. İvan'ın saltanatının yeni bir resmi yorumu da geliştirildi (Neuberger, 2014, s. 296). Her iki filmin yapım sürecine de Stalin bizzat dâhil oldu ve Eisenstein ile gerek doğrudan görüşerek, gerekse mektuplar göndererek hem senaryoya hem de çekimlere etki etti (Tsivian, 2001, s. 256). Bu yaklaşım, Stalin'in yönetici imajını suni bir şekilde güçlendirmekten ziyade, Aleksandr Nevski ve IV. İvan üzerinden yaptığı her türlü baskıyı ve şiddeti mazur gösterme, rejimin bekası çerçevesinde meşrulaştırma, halka anlayabileceği dilden anlatma amacı taşıyordu. Stalin'in bu tasavvurunu IV. İvan filmi üzerinden izah etmek mümkündür.

IV. İvan, kendisine yakıştırılan kötü lakaplardan da anlaşılabileceği üzere, pek çok politikası kendi çağında anlaşılmamış bir lider olarak ön çıkmıştır. Özellikle Boyarlara karşı vermiş olduğu radikal ve sert mücadele döneminde mukavemet ile karşılanmış, yönetim tarzı eleştirilmiştir. Stalin bu çerçevede kendisi ile bir bağ kurarak toplumsal

anlamda tanınırlığı ve saygınlığı olan bir liderin imajını Marksist sosyalist perspektifle çözümleyerek kullanmayı amaçlamıştır. IV. İvan'ın aklını, becerisini ve cesaretiyle Rus toplumunu Boyaların egemenliğinden kurtarıp özgürleştirmesini kendi söylemi üzerinden yansıtarak, izleyicilerin salondan çıkarken *"yaşasın Stalin"* diye haykırabilecekleri bir film tasavvur etmiştir. Özellikle Eisenstein'ın büyük bir özenle çektiği 1547'deki taç giyme töreni sahnesinde Çar'ın *"İki Roma düştü, Moskova üçüncü olacak ve dördüncü bir Roma olmayacak! Ve o Üçüncü Roma'nın ustası yalnızca ben olacağım"* sözleri, Stalin'in yalnızca Rusya için değil, dünya egemenliği için de arzuları olduğunu göstermiştir (Clark, 2012, s. 51).

Stalin dönemi Sovyet sineması örneklerden de anlaşılabileceği üzere, sektörel anlamda hem güçlü bir gelir kaynakları hem de nitelikli bir istihdam alanı olarak görülmüştür. Kitlesel bir etkinlik türü olması ise sinemayı devletin vatandaşlarını uzak tutmaya çalıştığı kiliseden ve alkolizmden koruyabilmesi için alternatif bir vakit geçirme alanı haline getirmiştir. Bu suretle toplumun bir yandan eğlenmesi bir yandan da sanatla bağının güçlenmesi sağlanmıştır. Sinema bu yönlerinin yanında en çok da toplum mühendisliğinin ortaya koyduğu sosyalist yaşam düzeninin halka aktarılması için kullanılmış, eğitim ve propaganda faaliyetlerinin en güçlü silahı olmuştur. Stalin'in 24 Mayıs 1924 tarihinde yapılan 13. Parti kongresinde propaganda ve ajitasyon konulu konuşmasında sar ettiği, "Sinemada durumumuz kötü. Sinema kitlesel ajitasyonun en değerli aracıdır ve işimiz onu ele almaktır" (Belodubrovskaya, 2017, s. 1) sözleri onun bu konuda tavrını net bir şekilde ortaya koymuştur.

3.3
SOSYALİST GERÇEKÇİLİK VE SANSÜR

Stalin döneminde edebiyat başta olmak üzere sanat dallarının faaliyetlerine yön veren birliklere, derneklere, komisyonlara ve kurumlara rağmen ortak bir tarzın ve üretim kültürünün yakalanamamış olması, ortaya konan yapıtlarda, halkın yararını göz ardı eden, tutarsız ve karmaşık bir görüntü oluşturmuştur. Tutarsızlık görülmesinin en temel nedeni ise sanatın özünde tutarlılık ve benzerlik barındırmaması beklenen bir uğraş alanı olmasıdır. Sanatın ve sanatçının doğasının bu tür kolektif, tek yönlü ve kalıplı bir üretime müsaade etmemesi, dönemin politikacılarını farklı yollar aramaya itmiş, devletin vatandaşları için öngördüğü yaşam biçiminin benimsetilmesi adına pek çok fikir beyan edilmiştir. Zira Ekim 1917'de Lenin önderliğinde iktidarı ele geçiren Bolşevikler tarafından, yeni bir dünya ve yeni bir insan yaratma çabasıyla özel mülkiyetin kamusallaştırıldığı, sanayinin ve tarımın modernleştirildiği, Sovyet insanının eğitim ve bilinç seviyesini yükseltmeyi hedefleyen bir takım reformlar gerçekleştirilmiş (Akan, 2017, s. 375), alışılagelmişin dışında yeni bir devlet vizyonu ortaya konulmuştur. Reformların ve sosyalist perspektifle yaratılan gelecek tahayyülünün toplum nazarında bir geçerliliğinin olabilmesi adına onu halka, halkın lisanında izah edebilecek, her türlü biçimcilikten uzak ve mesaj taşımaya uygun bir söylem dili ile sade bir estetik anlayışı ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda sanatçılara yol gösterecek bir doktrin, çalışma alanlarını ve içerikleri sanatçının zihninde denetleyebilecek bir otokontrol sistemi arayışı 1900'lerin başından itibaren kolektif ya da bağımsız çabalarla uzun yıllar devam etmiştir.

Bu tür bir *yönlendirme* altyapısının, meslek birlikleri ve komisyonlar üzerinden yapılacak müdahalelerle kurulması mümkündü. Ödül ve ceza odaklı olarak geleneksel anlamda yürütülecek bir baskı ve sansür de Sovyet sanatı üzerinde hegemonya kurabilir, aranan uyumu yaratabilirdi. Ancak arzu edilen şey dış çabalarla yönlendirmekten ziyade sanatçının kendisini belirli bir üretim tarzına adapte ederek *"üretimi talep edilen doğrultuda"* gerçekleştirebilmesiydi. Diğer bir değişle sanatçının dünyaya, sınırlılıkları, istikameti ve kapsamı sosyalist konjonktür dahilinde belirlenmiş bir çerçeveden bakabilmesi, yaratımını da içselleştirdiği bu değerlerin üzerinden "doğal" bir şekilde

sergileyebilmesiydi. Haliyle bu anlayış –Engels'in de anladığı gibi– sanat eserine yapay olarak aşılanmamalı, onun yapısından doğmalıydı (Rieser, 1957, s. 239). M. Gorki'nin 1934 yılı Yazarlar Kongresi'ndeki "*Devlet binlerce birinci sınıf "kültür zanaatkarı" ve "ruh mühendisi" yetiştirmelidir"* ifadesi ve bu sorumluluğu hakikati doğal bir tepkime olarak yansıtan realist edebiyata ve edebiyatçılara yüklemesindeki (Gorki, 1977, s. 66) de yukarıda bahsi geçen motivasyonla ilgilidir.

İlk izlerine Devrim öncesinde rastlanan bu arayış sürecinde ortaya konan bireysel fikirler ve birlik toplantılarında yaşanan tartışmalar neticesinde yaratılmak istenen anlayışın temel özellikleri konusunda önemli bir mesafe alınmış, temel prensipleri belirmeye başlamıştı. 1932 yılına gelindiğinde, tüm Sovyet yazarlarına yönelik bir kongre düzenleme amacıyla toplanan bir komisyonda organizasyon komitesi başkanı Ivan Gronsky tarafından Sosyalist Gerçekçilik adı önerildi ve kabul edildi (Yurchenko, 2015, s. 751). Sovyet Yazarlar Birliği'nin içtüzüğüne göre, *sanatçının ve emekçilerin sosyalizmin gösterdiği yol doğrultusunda eğitilip dönüştürülmesine hizmet etmek üzere, gerçeğe uygun ve halk tarafından anlaşılabilir nitelikte eser üretilmesi* şeklinde tanımlandı (Pozner, 2017, s. 18). Böylece 1932 yılı itibarıyla Sosyalist gerçekçilik adı altında ilkeleri, yönü ve kapsamı belirli, kurumsal bir estetik anlayışı haline geldi. İşleyiş bakımından Nazi Almanyası'nın kurumsal sanat anlayışına benzerlikler taşıdığı sıkça ifade edilen bu anlayış, 20. yüzyılın en yaygın ve en uzun ömürlü sanatsal yaklaşımlarından birisi olmayı başardı (Clark T. , Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge, 2017, s. 94).

Sosyalist gerçekçilik her ne kadar edebiyat ve edebiyat eleştirisi temelinde ortaya çıkmış olsa da bütün sanatları kapsayan bir tutarlılık ve sürdürülebilirlik arayışının doğal bir sonucu olarak sinemadan heykele, resimden tiyatroya ve mimariye kadar tüm sanat dallarını kuşattı. Bu doktrin ile hedeflenen, kişilerin, kurumların ve politikacıların da üstünde, Sosyalist topluma layık olan ve onu besleyen, kurallarla tanımlanmış ve sınırları çizilmiş bir estetik kavramı yaratabilmekti. Fikrin resmi anlamda ortaya çıkması ve kurumsallaşması 1930'lu yılların başında gerçekleşmiş olsa da yukarıda da ifade edildiği üzere, emarelerine geçmişte ortaya konan bireysel arayışlarda rastlanmak mümkündür. Zira Komünizmin kurucu kadroları, ideal bir toplumun taslaklarını hazırlarken, genel materyalist bakış açısına uygun olarak, bilincin gerçekliğin bir yansıması olduğu

görüşünden hareketle sanat ve edebiyatın işleyişini düzenlemek için de kesin normlar geliştirilmesi taraftarıydılar (Demaitre, 1966, s. 264). Lenin'in 1905 yılında Novaya Jizn (Новая жизнь) gazetesinde kaleme aldığı "Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı" isimli makalesinde "özgür bir sanatı burjuvalıkla özdeşleştirmesi ve sanatın toplumdan bağımsız olamayacağını" savunması (Lenin V. İ., Partinaya Organizatsiya i Partinaya Literatura, 1905, s. 114-116), Lunaçarski'nin 1906 yılında bahsettiği "proleter gerçekçilik" (пролетарский реализм) (Trifonova, 1965) kavramı ve 1907 yılında Vestnik Jizn'de (Вестник Жизнь) yazdığı "Sosyal Demokratik Sanatsal Yaratıcılığın Görevleri" (Lunaçarski, 1907, s. 125-139) isimli, proleter sanatçının sınırlarını çizdiği makalesini, adı henüz konmamış bir doktrinin taslakları olarak görmek makul bir değerlendirme olacaktır. Dolayısıyla bir ihtiyaç olarak kolektif anlamda çözüm aranan, politikacıların, bürokratların ve sanatçıların çeşitli girişimlerle üzerinde durdukları ancak bir türlü adı ve çerçevesi netleştirilemeyen sosyalist gerçekçilik, uzun yıllara dayanan çabaların ardından kurumsallaşarak ayakları yere basan bir sanat vizyonu haline gelmiştir. Diğer yandan 1905 yılındaki yazıları sebebiyle, edebiyatın Komünizm ilkelerini öğretmesi, bu yönde ilham vermesi, ideinost (ideolojiye sadakat), narodnost (ulusa sadakat) ve partinost (partiye sadakat) gibi sosyalist gerçekçiliğin temel özelliklerinin prensiplerinin birçoğunun kaynağı doğrudan Lenin'in makalesine kadar götürülmüştür (Bullitt, 1976, s. 72) (Redaktsii, 1963, s. 1). Bu hususta Marksist filozof ve estet olarak kabul edilen György Lukacs, ellili yılların ortalarında yayınlanan bir makalesinde, "Lenin'in eşi Krupskaya'nın, Lenin'in 1905'teki ünlü makalesi için "genel edebiyattan değil, yalnızca politik edebiyattan bahsediyordu" dediğini ancak Stalin'in Krupskaya'nın yazıları, notları ve yazışmaları yayınlanırken bu ifadeleri kasıtlı olarak çıkarttırdığını iddia etmiştir (Demaitre, 1966, s. 264). Ancak Lenin'in ilgili makalesi sosyalist gerçekçiliğin ilk taslaklarından birisi olarak kabul edilmeye devam etmiştir.

Teknik yetersizliklerin sinemanın en büyük hakikati olduğu zamanlarda, özellikle de sessiz dönemde filmin büyük oranda yönetmenin eseri olduğuna inanılmıştır. Dolayısıyla oyuncuların tiyatrodan devşirildiği, sesin olmadığı, renklerin gösterilemediği ve kayıt teknolojilerinin henüz erken çağlarını yaşadığı bu dönemde filmi sinema yapan en önemli kişi, yarattığı çekim ve montaj perspektifi ile yönetmen olmuştur. Kayıt teknolojilerinin teknik anlamda ilerleme kaydetmesi, sesin filme eşlik edebilecek noktaya

gelmesi ve salonda izleme olanaklarının gelişmesi, sinemayı sesleriyle, setiyle, dekorlarıyla ve daha da önemlisi *tiyatrodan bağımsız olarak doğan film yıldızlarıyla* bir önceki on yıldan çok daha farklı bir yere taşımıştır. Yaşanan bu ilerlemeler yönetmenlerin vizyonlarının genişlemesini ve imkânlarının zenginleşmesini de sağlamıştır. Ancak tüm ilerlemelere rağmen Stalin'in nazarında bir filmi *sinema* yapan şey yönetmen değil senaryo olmuştur (Kenez, 2001, s. 131). Stalin'in bu yaklaşımı sektöre farklı bir anlayış getirmiş ve sinemayı görsel sanatlar bağlamından koparan keskin bir hamle olmuştur. Senaryoya atfedilen bu önem, senaryo yazımı – edebiyat kesişmesi sebebiyle sosyalist gerçekçiliğin sinemaya çok hızlı bir şekilde nüfuz etmesine olanak tanımıştır. Politika ve sanat camiasının bazı kesimlerinde yıllardır yükselen Sovyet avangart sineması karşıtlığıyla nüfuzun etki alanı daha da arttırmıştır.

Yorumcular vasıtasıyla gazete ve dergiler üzerinden kamuoyu ile sık sık paylaşılan bu karşıtlık, izleyici üzerinde de ciddi bir tesir bırakmıştır. Bu tür yazıların içeriğini ve kamuoyunu yönlendirici gücünü, yönetmenliğinin yanında, Leningrad film Fabrikasındaki idari görevleriyle de öne çıkan Pavel Petrov-Bytov'un 29 Nisan 1929 tarihli (№ 17) Jizn İskustva Gazetesi'nde (Жизнь искусства) çıkan "Bir Sovyet Sinemamız Yok" başlıklı yazısı ile örneklendirmek yerinde olacaktır. Bytov'un ortaya koyduğu söylem sinema özelindeki sosyalist gerçekçiliğin önemli kılavuzlarından birisi olmuştur:

Sinematografimize Sovyet diyoruz. Şu anda buna böyle deme hakkımız var mı? Bence hiçbir hakkımız yok. Sovyet sinematografisinden bahsederken, üzerinde "Grev", "Potemkin Zırhlısı", "Ekim", "Anne", ve son olarak da "St. Zvenigora", "Arsenal" ve "Yeni Babil" yazan pankartlar sallıyorlar. 120 milyon işçi ve köylü bu pankartın altında yürüyecek mi? Yürümeyeceklerini tüm bilincimle söylüyorum. Yürümediler de. Bu filmlerin değerini inkâr etmiyorum. Tabii ki yararları var. Burjuva klasiklerinden öğrendiğimiz gibi bu filmlerden de öğrenmeliyiz. Ancak onları Sovyet sinematografisinin bayrağı haline getirmek için henüz erken. Sovyet sinematografisi bu tür filmlerle başlamamalıdır. İşçileri ve köylüleri tanıyan herkes beni hiç tartışmadan anlayacaktır. Önce onları tanımamız gerekiyor.

Şu utanç verici ifadeyi pek çok kez duydum. Partililer, "yığınlar aptal, kitleler anlamıyor, evet, bizim ülkemiz kültürsüz" diyorlar. İşçiler ve köylüler çoğunlukla kültürsüzdür. Ne olmuş? Bizi anlayıp anlamadıklarına aldırış etmeden onlardan

küçümseyerek yüz çevirelim ve son derece sanatsal filmlerimizi mi yapalım? Ama böyle bir bakış açısı var. Şimdi anlamayacaklarını, 5-10 yıl sonra anlayacaklarını söylüyorlar. Bu "efendinin" bakış açısıdır. İşin kirli tarafını, yani kitleleri bu filmlere dair bir anlayışa ulaştırma işini kim yapacak? Sovyet sinematografisinin temel görevi, kitlelerin kültür seviyesini gecikmeden bir an önce yükseltmektir. Geleceği düşünmemiz lazım. Hayatın olumsuz yanlarını düşünmeli ve bunlardan kurtulmak için sinematografiyi başka araçlara eklemeliyiz. Bu görev sözde Sovyet sinematografisi tarafından yerine getiriliyor mu? Evet, öyle, ama... Sadece yüzde 5 oranında. Neden bu kadar az? Çünkü bu Sovyet sinemasını yapanların oranı yüzde 95. Onlar da ya yabancılar ya da ilkesiz insanlar. Ve genel olarak hepsi hayati derecede medeniyetsiz. Soyut konularda bilgili olup da hayatın içinde olmayan bu insanlar kitlelere hizmet edebilirler mi? Evet, yeniden doğarlarsa yapabilirler.

Kalpleri kitlelerle uyum içinde atıyorsa, bu kitlelerin sevinçleri ve kederleri onlara yakınsa, bu insanların yaşamlarının tüm ayrıntılarını biliyorlarsa yapabilirler. Eğer bunu yapamayacaklarsa, o zaman işçiler ve köylüler onlara gerçek yerlerini göstereceklerdir. Henüz yeniden doğmadılar ama her yol ayrımında bağırıyorlar: "Kitlelere önderlik edeceğiz". Üzgünüm, sadece bu filmleri izlemek istemedikleri için bile olsa, Ekimlere ve Yeni Babillere liderlik etmeyeceksin. Kitleleri arkanıza almadan önce onları tanımalısınız. Bunu yapmak için, kitlelerin içinden çıkmalı veya onları derinlemesine deneyimlemelidirler. Kitleler için çalışan ve onlara önderlik eden bir halk sanatçısının sanatçı olabilmesi için iki yılını bir işçinin "hayat okulu"nda, iki yılını da köylülerin içinde geçirmesi veya bu ortamdan ayrılmış olması gerekir. Hiçbir kitap bunun yerini tutamaz. Teoriye ek olarak, pratik de gereklidir. Hayat hakkında konuşmadan önce, onu bilmelisin. Feks[17] ve Eisenstein kitleleri tanıdıklarını söyleyebilirler mi? Hayır, yapamazlar. Peki o halde kitleleri nasıl yönetecekler? Ne de olsa onlarla biçimcilerin dilinde değil, ana dillerinde konuşmak gerekiyor. Yeni biçimler verilmeli ama "sanat sanat içindir"in ne demek olduğunu, kendi dilinde Rusça'yı geride bırakan bir Fransız gibi de olunmamalı. Seyirci Yeni Babil'den ayrılırken tükürerek ayrılacak. Kitlelere "Yeni Babil" dilinde

[17] Feks (orj. ФЭКС – Фабрика эксцентрического актёра) 1921 yılında G. M. Kozintsev ve L. Z. Trauberg tarafından Petersburg'da kurulan film atölyesi 1926 yılına kadar faaliyet göstermiştir. "Eksantrik Oyuncunun Fabrikası" adıyla kurulan atölye S. A. Gerasimov, O. P. Zhakov, ve E. A. Kuzmina gibi avangart dönemin değerli yönetmen ve oyunlarını yetiştirmiş, Palto ve Yeni Babil gibi Sovyet sinemasını yurtdışında uzun yıllar temsil eden prestijli filmlere imza atmıştır. Avangart bir kolektif olarak gelişen FEKS "milyonlar için sinema" yaklaşımına uyum sağlayamadığı için uzun süre faaliyet gösterememiştir.

konuşarak, onları sokak şairlerinin, müstehcen şarkı yazarlarının, Harry Peel'in ve Merry Canaries'in gücüne teslim ediyoruz. Sovyet sinematografisinin istediği bu mu? O halde estetik mi olmalıyız, biçimsel başarılardan keyif mi almalıyız, yoksa Devrimciler gibi hava atmayı bırakıp kitlelerin konuştuğu dili mi konuşmalıyız, onları yavaş yavaş yeni kelimelere mi alıştırmalıyız? İkincisini yapmamız gerektiği açıktır. "Yeni içerik, yeni biçimler gerektirir". İşçiler ve köylüler için bir sinematografimiz yok. Bunu cesurca söylüyorum. Aksini kanıtlasınlar. Şehre işe giden kocasını, kirli bir ahırda akciğer tüberkülozuna yakalanmış bir ineği, ayağı kırılan aç bir atı, ağır hantal beyniyle düşünen köylü kadına ne verelim? Ayağı kırılan bir at hakkında mı? Karnında, kalbinin altında kıpırdanan bir bebek hakkında mı? Ona ne vereceğiz? Ne sunacağız? "Yeni Babil"i mi? "Mutlu Kanarya"yı mı? Kültürün doruklarında ne kadar aptalca, asalak bir kendini beğenmişlik! Köylüye ne sunabiliriz? Onu heyecanlandıran düşünce ve duyguları hangimiz bilebiliriz? Onlara kim rehberlik edecek, yeni bir şekilde hissetmeyi ve düşünmeyi kim öğretecek? Köy hayatının aptallığından kurtulmasına hangi filmler yardım edecek? Hangi filmler ona hayatını yeniden inşa etmeyi öğretecek - "Yeni Babil" mi? "Mutlu Kanarya" mı? Şimdi tam zamanı. Yerliye, işçiye ve köylüye yakın hiçbir şeyimiz yok. Hiçbir şeyimiz! Sovyet sinematografisini inşa etmeye başlamalıyız. Sovyet sinematografisinin "Yeni Babil"e ihtiyacı var mı? Onlara ihtiyacımız var, tıpkı Sovyet diplomasisinin kuyruklarına ihtiyacımız olduğu gibi. Köylüler için basit bir olay örgüsüyle, gerçekçi filmler yaratmamız gerekiyor. Köylüye yakın ve anlaşılır olan bu düşünce ve duygulara değinmek ve onları yavaş yavaş sosyalist raylara yönlendirmek için yapmalıyız bunu. Verem hastası bir inek hakkında, temiz ve parlak bir ahıra dönüştürülmesi gereken kirli bir ahır hakkında, bir köylü kadının kalbinin altında kıpırdanan bebek hakkında, kolektif bir çiftlik hakkında vb. Bu tür filmler basit değildir. Burada büyük bir sanatçı, estetik yönetmenlerimizin hâkim olamayacakları derecede sanatsal derinlikleri ortaya çıkaracaktır. Bazı beyaz elli yönetmenler buna gündelik toplama diyorlar ve estetizmin doruklarına koşuyorlar. Gündelik hayat denilen o pislik yığınından burunlarını çeviriyorlar. Kültürsüzlükten kurtarmak istediğimiz kitlelerin duygu ve düşüncelerini hesaba katmalıyız. Tekrar ediyorum, doğruyu, anadilimizde ve içtenlikle konuşmalıyız. Sanatçı kitleleri taklit etmemeli, aklı ve kalbi de onunla

olmalı. İşte o zaman, kaba bir epigonizm[18] olmayacak, hiçbir sahtelik görünmeyecek. Bir sanatçının kültürü ve kitlelere yaptığı hizmetler, kitlelerin anlayabileceği yüksek sanatsal yapıtlarıyla değil, kitlelerin kültürel düzeyinin yükselmesine yardımcı olan yapıtlarıyla ölçülmelidir. Her film faydalı, anlaşılır ve milyonlar için tanıdık olmalıdır, aksi takdirde kendisi için de onu yapan sanatçı için de değersizdir. Etrafımızda o kadar çok müstehcenlik, pislik, yoksulluk, kabalık ve aptallık var. İnsanlar bu iğrençlikten, rezillikten bir mola verecek yer arıyorlar. Güzelliği sanatta ara, hayattan kaç. Ancak biz sanatçılar, "sanat sanat içindir" doktrininin destekçisi olmamalıyız. Sanatın yardımıyla, kitlelerden kopmadan, hayatın tüm aşağılık yönlerine karşı mücadele edeceğiz, böylece sadece sanat değil, hayatın kendisi güzelleşecek. (Petrov, 1929, s. 8)

Bytov'un sert ifadelerle kaleme aldığı bu yazı, içerdiği detaylar ve üzerinde durduğu bazı noktalar itibarıyla son derece açık ve net bir sinema vizyonu sunmaktadır. Bytov ısrarla, artık köylüleri ve işçileri anlayan, onlara onların diliyle hitap eden bir Sovyet sinemasın yaratılması gerektiğini savunmuştur. Benzer şekilde Şumyatski de Sovyet sineması dendiğinde ilk akla gelen filmlerin avangart filmler olmasından şikayet etmiş, bunların Sovyet Rusya'nın esas mimarı olan işçiler ve köylüler üzerinde hiçbir tesirinin olmadığını iddia etmiştir. Sinemanın sanatsal ve estetik boyutunu neredeyse tamamen göz ardı eden bu fikirler, Stalin döneminin sinemaya bakışındaki temel prensipleri yansıtması bakımından değerlidir.

Sosyalist gerçekçilik tüm gerçekçilikler gibi metni biçimsel olarak, anlatının okunabilirliği ve tutarlılığı üzerinden denetleyen süreçlere tabi tutmuştur (Bouvard, 2003, s. 39). Bu husus, üretilen ürünün hedef kitlenin *hiçbir dilsel ve bilişsel beceri gerektirmeksizin* kolaylıkla tüketebileceği bir düzeyde seyretmesi adına gerekli görülmüştür. Bununla birlikte içerik ve anlam da aynı çerçevede denetlenerek izleyicinin yanlış bir fikre kapılmasının önüne geçilmeye çalışılmıştır. Lunaçarski'nin "kötü ajitasyon karşı ajitasyondur" (Taylor, 1983, s. 439-440) ifadesi bu tedirginliği göstermesi bakımından önemlidir. Sosyalist gerçekçiliğin kesin ve net olarak açıklanmış, kuşkuya düşülmeyecek bir hassasiyetle, izahı yapılmış bir çerçeve olarak tasarlanmış olması,

[18] Basmakalıp, sorgusuz taklitçilik anlamına gelmektedir. 1930 yılında L. Troçki'nin *"iktidarın dürüstlüğü ve sorgulamayı terk etmesi, halkta epigonizmin habis bir yönünü doğuruyor"* (Trotsky, 1930) şeklindeki ifadesinden sonra kavram daha sık kullanılır hale gelmiştir.

yanlış ya da eksik bir mesaj iletiminin doğuracağı potansiyel karşı propagandanın bedelini senaristlere, yönetmenlere ve sanatçılara yüklemiştir. Haliyle sanatçıdan, kendi geleceğini de göz önünde tutarak, Devrimci gerçekliğin tarihi ve somut bir temsilini üretmesi talep edilmiştir. Ayrıca sözü edilen gerçekliğin sanatsal temsilinin doğruluğunun ve tarihsel somutluğunun, işçilerin sosyalizm ruhu çerçevesinde eğitilmesi ve toplumun ideolojik olarak dönüştürülmesiyle bağlantılı olarak kurgulanması beklenmiştir (Kenez, 2001, s. 143). Sovyet Yazarlar Birliği'nin ilk kongresinden ortaya konan bu kapsam ile yaratıcı yazarlık bir anlamda kamu görevine dönüştürülmüş ve bu nedenle partinin çeşitli organlarının kontrolüne tabi hale getirilmiştir. Sürecin sürdürülebilirliği ise ilerleyen kısımlarda da görülebileceği üzere ödül, baskı, sürgün, meslek örgütlenmelerinden tecrit ve toplama kamplarına gönderme gibi idari ve hukuki ikna biçimleriyle sağlanmaya çalışılmıştır (Glicksberg, 1972, s. 89). Bu tür tehdit unsurları, kendini güvende hissetmek isteyen film yapımcılarını sınırları çok daha belirgin olan, kalıplarını daha net gösteren senaryolarla çalışmaya itmiştir.

Bu atmosferin etkisiyle kaçınılmaz olarak, belirli karakterler, olaylar, yapılar ve mesajlar çevresinde şekillenen birbirine benzer, yakın yahut en iyi ihtimalle dolaylı olarak paralellikler içeren yapımlar ortaya çıkmıştır. Bu tür paralellikleri filmlerde sıklıkla rastlanan karakter yapıları ve olay örgüleri üzerinden detaylandırmak mümkündür. Dönemin politik vizyonu kapsamında, karakterlerin öyküsünün genel anlamda büyük insanlık tarihinin, özelde ise Sovyet Rusya tarihinin ana hatlarını taşıması beklenmiş, olayların ana hatları da ona göre belirlenmiştir. Kahramanın bireysel kaderi, insanlığın onurlu tarihine dayandırılmış, sosyalizmin yüce ruhu ile yoğrulan bir *tekâmül* süreci yaratılmıştır. Bu yaklaşımla sosyalist dünya düzeninin yalnızca Sovyet Rusya'da yaşayan insanlar ve halklar için değil aynı zamanda bütün insanlık için ideal ve makul bir yaşam tarzı olduğu vurgusu yapılmıştır. Kahramanlar, kalabalıklara liderlik edenler ve toplumun ezilmiş kesimlerini örgütleme cesareti gösteren karakterler ise yeri geldiğinde bu yolda kendi bireysel kariyerlerinden ve özel hayatlarından feragat etmişler, gerektiğinde canlarını feda etmekten kaçınmamışlardır. Ancak onları özgürleştiren fikirler ve kurumlar yeni kahramanların omuzlarında yaşamaya devam etmiş, Devrimin kişilerle değil, fikirlerle taşındığı inancına özenle vurgu yapılmıştır. Bir kahraman öldüğünde ise onun yetiştirdiği ya da aydınlatarak sosyalist kimliğe büründürdüğü, bilinçlendirdiği başka bir

karakter misyonu devam ettirmek üzere öne çıkararak bayrağın yeni taşıyıcısı olduğu görülmüştür. Kendini sosyalist toplum için feda etme odaklı bu tip senaryolar Stalinist sinemanın belirgin yaklaşımlarından birisi olan sosyal manipülasyon için de örnek teşkil etmektedir (Mikhailin & Galina, 2019, s. 171). Bu yapı çerçevesinde erkekler üzerinden direniş, çalışkanlık ve dürüstlük; kadınlar üzerinden ise daha çok özel hayatından feragat, eğitim hayatında ısrar ve iş hayatına atılıp yükselme gibi konular öne çıkmıştır. Ayrıca hayat kahramanlar ve hainler, iyiler ve kötüler, dostlar ve düşmanlar, casuslar ve sadıklar, ilerlemişler ve geri kalmışlar arasında geçen bir mücadele olarak yansıtılmıştır (Sukovata, 2017, s. 392).

Çalışmaya konu olan Sovyet Doğusu üzerine çekilmiş filmlerden de görülebileceği üzere geri kalmış bir toplumun içinde yaşamakla birlikte parti üyesi insanlarla yolu kesiştikten sonra aydınlanarak kendisini sosyalizme adayan yerli insan figürü de sık sık kullanılmıştır. Bununla birlikte her türlü cinsiyetçi baskıya ve zorbalığa rağmen özellikle özgürlük, eğitim ve iş konularında ısrarlı bir mücadele sergileyen ve filmin sonunda hürriyetine kavuşan kadın tipi de hemen her filmde göze çarpan bir karakter olmuştur. Geri kalmış ve gelişmek için herhangi bir kaygısı olmayan sıradan insanlar, geri kalmış sistemi yöneten ve bundan nemalanan yöneticiler, Çarlık Rusya'nın değerlerini sürdüren Baylar, Emirler ve Selsovet Başkanları ile gericiliği sembolize eden şamanlar, din adamları ve bilhassa da kadınların sosyal hayata karışmalarına engel olan muhafazakârlar çokça kullanılan kötü karakterler olarak dikkat çekmişlerdir. Bunların yanında kapitalist güçlerin temsilcileri olarak halkın maddi değerlerini ve olanaklarını sömüren, onları mecbur bırakarak imkânlarından yararlanan tüccarlar ile toplumları muhafazakâr söylemlerle bir araya getirip sosyalist düşünceyi baskılayarak çetecilik faaliyetleri yürüten "Basmacılar" da yine sistematik olarak belli başlı kötülük odakları olarak yansıtılmışlardır.

Sosyalist gerçekçilik sinemada, temalar ve konular konusunda yarattığı kalıpların yanında, karakterleri de kendi içlerinde bazı sabit özelliklerle temsil etmiştir. Parti üyesinin genellikle erkek olması, namuslu, dürüst, yakışıklı, esprili, zor zamanlarda iyi hamleler yapabilen ve kendi canı pahasına en önde mücadele edebilecek kadar cesur olması sık sık karşılaşılan standart bir yapı olarak kullanılmıştır. Diğer yandan ezilen, hakkı yenen, eğitimi engellenen ve çocuk yaştayken zengin bir yöneticinin "yeni eşi"

olarak gösterilen kadın prototipi de özellikle Orta Asya üzerine yapılan filmlerin hemen hemen hepsinde kullanılan bir karakter olarak neredeyse 80'li yıllara kadar görülmüştür.

Bütün bunlar göz önünde tutulduğunda, sosyalist gerçekçilik sinemada bir anlamda kurgunun kurgusunu temsil etmiştir. Yaratılan intibaın doğal görünmesini ve izleyici tarafından sentetik olduğunun fark edilmemesini sağlayan şey ise büyük bir hassasiyetle, inatla ve ısrarlı bir çabayla yaratılan filmler arası tematik ve şematik tutarlılık olmuştur. Sinemanın günün şartlarından ve sorunlarından malzeme devşirerek halkın gündemini çok yakından takip etmesi bu konuda önemli bir etki yaratmıştır. Zira ulusal ve uluslararası meselelerin doğrudan doğruya "o günün konjonktürü çerçevesinde" işlenmesine ve yansıtılmasına büyük özen gösterilmiştir. Ancak sinemada esen sosyalist gerçekçilik rüzgârı, maksatlı bir sinema için engin bir üretim alanı sunamamıştır. Çizilen çerçevenin yatay anlamda genişlemesi söz konusu olmadığı için kaçınılmaz olarak daha da derinleştiği görülmüştür. Derinleşmenin beraberinde getirdiği şey ise kısırlaşma olmuş, sosyalist gerçekçilik sinemada, daralarak derinleşen karanlık bir kuyuya dönüşmüştür. Sosyalist gerçekçilik prensiplerinin tek bir filmde aynı anda tesis edilmesi, ek olarak da zararlı görülebilecek, seyircide ikilem yaratabilecek hiçbir diyalog barındırmaması takdir edilmelidir ki yapımcılar için başarması çok zor bir uğraş haline gelmiştir. Zira Jdanov'un ifade ettiği, "hayatı olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi" yansıtabilme kaygısı, mevcut dengelerle birlikte gelecekteki dengelerin de iyi hesaplanması zorunluluğunu getirmiştir. Bütün bu çabaların sonucunda sosyalist gerçekliği tam kıvamında yansıtan nadir örneklerden birisi olan, Vasilyev Kardeşler tarafından Lenfilm stüdyolarında çekilen Çapayev (1934 - Чапаев) filmi büyük bir beğeni ile karşılanmıştır. Uzun süre vizyonda kalan ve Çapayev'in ölümüyle sonlanan film, "Çapayev belki bu sefer hayatta kalır" umuduyla Rus halkı tarafından defalarca izlenerek (Kaganovsky, Stalinist Cinema 1928-1953, 2013, s. 216) filmin izleyicilerin zihninde yarattığı canlılığı gözler önüne sermiştir. Çapayev'in toplumsal başarısı ve iktidar nazarındaki prestiji filmi yapımcılar için önemli bir model haline getirdi. Ancak bu tür başarılı örneklere rağmen Stalin dönemi filmlerinin büyük çoğunluğu birbirini tekrar eden ortalama yapımların ötesine geçmeyi başaramadı. Konuların, temaların ve karakterlerin paralelliği mesajların pekiştirilmesi hususunda başarı vadetse de filmler eğlence açısından seyirciyi tatmin etmedi.

Sinema özelindeki sosyalist gerçekçilik, teoride B. Şumyatski'nin ifadesiyle "*milyonlar için sinema*" sloganının (Taylor, A 'Cinema for the Millions': Soviet Socialist Realism and the Problem of Film Comedy, 1983, s. 439) altyapısı olarak tasarlanmış olsa da pratikte büyük bir sansür organizasyonuna dönüşmesinin önüne geçilemedi. Daha önce de belirtildiği üzere, Sosyalist gerçekçilik öncesinde Sovyet sinemasını dünya sinemasından ayıran ve ona saygınlık kazandıran, senaryo, kurgu ve montaj gibi alanlarda ortaya koyduğu yenilikçi ve orijinal perspektiflerdi. Sosyalist gerçekçilik öncesinde de özellikle 6 Haziran 1922 tarihinde Halk Komiserleri Konseyi'nin bir kararnamesi temelinde kurulan ve tüm sansür organizasyonunu bünyesinde toplayan Glavlit (Edebiyat ve Yayıncılık Ana Müdürlüğü – Главлит) gibi kurumlar olsa da (Nasretdinova, 2017, s. 50), Sovyet sinemacıları yine de küçük diyetler ödemek karşılığında avangart filmler üretebiliyorlardı.

Sosyalist Gerçekçilikle birlikte sansürün her aşamasının sistemli ve organize bir hal alması endüstride ciddi bir tedirginlik yarattı ve film üretimi neredeyse durma noktasına geldi. Durgunluğun sebebi herhangi bir protesto ya da ayak direme değildi. Durgunluğu yaratan, senaryodan çekime, çekimden kurguya, montajdan vizyona kadar istisnasız her aşamanın farklı kurumlar ve komisyonlar tarafından, yeri geldiğinde Stalin'in de fikirleri alınmak suretiyle denetlenip tartışılmasıydı. Bu kaotik ortam bir filmin, senaryosunun bittiği andan vizyona girdiği güne kadar defalarca veto edilebilmesine, hatta kimi filmlerin onlarca kez revizyondan geçmesine rağmen yine de vizyona girememesine sebep olabiliyordu. Moskova'nın sansür ve denetim organizasyonları konusundaki hoyratlığının temelinde, film üretiminin en değerli parçalarından birisi olarak kabul edilen yönetmenin, Stalin nazarında "*filmi kayda alan bir teknisyenden"* daha fazlası olmamasıydı. Stalin için yönetmenin görevi defalarca kontrol edilerek "çelik haline getirilmiş" bir senaryoyu hiçbir ayrıntıyı kaçırmadan filme çekmekti (Kenez, 2001, s. 31). Diğer bir ifadeyle, yönetmen onlarca set çalışanından sadece biriydi. 1933 yılında Viktor Gusev ve Mikhail Romm'un senaryosu yazdığı ve Ivan Pyrev yönettiği Ölüm Konveyörü (Конвейер смерти) filmi tamamen politik nedenlerle orijinal senaryosunda 3 yıl içerisinde yapılan tam on dört değişiklikten sonra ancak kabul edilebildi (Miller, 2010, s. 58). Stalin bu dönemde önü alınamaz bir şekilde senaryolara ve çekim süreçlerine dâhil olarak her aşamaya müdahale eden bir

pozisyondaydı. Diğer yandan 1937 yılında görüntü yönetmeni ve senarist Fredrich Ermler tarafından yazılıp çekilen Büyük Vatandaş (Великий гражданин) filminin ikincisinde senaryo yazımına sanki kendisi de dâhilmiş gibi davranan Stalin (Kenez, 2017, s. 32), filmin yapılmasına ancak senaryoya yaptığı müdahalelerden sonra izin vermiştir. Filmle alakalı olarak Şumyatski'ye gönderdiği notta filmdeki hataları 4 maddede özetlemiş, üç paragraflık uzun bir açıklama yapmayı da ihmal etmemiştir:

> B. Şumyatski Yoldaş, Ermler'in senaryosunu (Büyük Vatandaş) okudum. Şüphesiz politik anlamda iyi yazılmış olduğu inkâr edilemez. Edebi değeri de inkâr edilemez. Ancak hatalar var. 1. "Muhalefet" temsilcileri, Merkez Komite temsilcilerinden fiziksel olarak ve parti deneyimi açısından daha yaşlı görünüyorlar. Bu alışılmadık bir şey ve doğru değil. Gerçek ise tam tersi bir tablo çiziyor. 2. Zhelyabov'un portresi kaldırılmalıdır: Zinovyevciler ve Troçkistler kampından cüce teröristler ile Devrimci Zhelyabov arasında hiçbir benzerlik yoktur. 3. Stalin'e yapılan atıflar hariç tutulmalıdır. Stalin'in yerine Parti Merkez Komitesi üzerine kurulmalıydı. 4. Şakhov suikastı, senaryonun merkezi ve doruk noktası olmamalıdır: şu ya da bu terör eylemi, Pyatakov-Radek davasının ortaya çıkardığı gerçeklerin önünde sönük kalıyor (Stalin, 1937, s. 1).

Stalin'in 22 milyon m^2'lik bir federasyonu yönetirken bir filmin senaryosunu baştan sona okuyup, üzerinde çalışması ve düzeltmeleri bir not halinde iletebilecek kadar zaman ayırması açıklanması zor bir bağ olarak karşımıza çıkmaktadır. Stalin'in tavsiyeleri ışığında gözden geçirilen senaryoyla çekilen *Büyük Vatandaş* vizyona girdikten sonra dönemin en değerli ödülü olan Stalin Ödülü ile taçlandırılarak başarısı tescillenmiştir. 1940 yılında Grigori Aleksandrov tarafından Sindirella uyarlaması olarak yapılan müzikal komedinin de ismini uygun görmeyen Stalin bu konuda yönetmene önerdiği on isimden birisini seçmesini istemiş ve filmin adı zorunlu olarak değiştirilmiştir. Ayrıca Ivan Piriev'in Anka isimli filminin de dağıtımını onaylamadan önce adını Parti Kimliği (Партийный билет) olarak değiştirme yoluna gitmiştir. Piriev'in Zengin Gelin isimli filmi de isim konusunda aynı akıbete uğramaktan kurtulamamıştır (Kenez, 2001, s. 132). Bununla birlikte, parti yetkilileri, Parti Kimliği filmini beğenmedikleri için Piriev yönetmenlikten uzaklaştırılmış ve Mosfilm'den kovulmuştur (Vin, 2020, s. 1).

Stalin'in doğrudan ve dolaylı müdahaleleri filmlerin etrafını sararak süreçlerin aksamasına ve vizyonun daralmasına sebep olmuştur. Örneğin Köpek Dzhulbars'ın (Джульбарс) hikâyesini anlatan filmin, dönemin güvenlik ve istihbarat teşkilatı NKVD'nin (Народный комиссариат внутренних дел СССР) müdürü Genrih Yagoda'nın portresinin bir sınır karakolunun duvarında asılı olarak görünmesi sebebiyle gösterime girmesi engellenmiş, filmin senaristi ve yönetmeni Vladimir Schneiderov, milyonlar için sinema anlayışına sıkı sıkıya bağlı bir sinemacı olmasına rağmen rütbesi düşürülmüştür (Miller, 2007, s. 478). Birçok film buna benzeyen ve dayanağı olmayan çok basit ideolojik ve politik nedenlerle iptal edilmiş, durdurulmuş ya da müdahaleler sebebiyle gösterimi geciktirilmiştir. 1935 yılında 34, 1936 yılında 55 ve 1937 yılında ise 13 film çeşitli sebeplerle uğradığı müdahaleler ve sansür sebebiyle tamamlanamayarak yarım kalmıştır. Bu üç yıllık süreçte tamamlanamayan filmlerin yaklaşık 40 milyon rublelik yıkıcı bir maliyeti olduğu da kayıtlara geçmiştir (Anderson, Maksimenkov, Kosheleva, & Rogovaya, 2005, s. 43).

Sovyetler Birliği'nin sinema hususunda bu denli ince eleyip sık dokunmasının altında kendilerini haklı çıkaracak pek çok politik nedene sahip olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır. Ancak devletin bilhassa bu dönemde sinemaya gösterdiği "hassasiyetin derecesinin", politik bir meselenin ötesine geçtiği de aşikârdır. Bu ilgi ve alakanın derinliğin büyük oranda Stalin'in sinemaya karşı olan şahsi hisleriyle de alakalı olduğunu öne sürmek mümkündür. Stalin'in hem politik anlamda hem de kişisel anlamda sinema ile bu kadar içli dışlı olması, dünyada eşi benzeri olmayan tarzda bir bağ yaratmış ve devlet başkanı ile film endüstrisi arasında alışılagelmişin dışında bir ilişki şekli ortaya çıkmıştır. Bu karmaşık ilişkinin düzeyinin sertliği dolayısıyla Stalin, 1930'ların ortalarından iktidarının sonuna kadar *baş sansürcü* olarak görülmüştür (Kenez, 2017, s. 32). Bu yakıştırmada, Sovyetler Birliği'nde gösterime giren hemen her filmi bizzat denetlemiş, onaylamış ve görmüş olmasının büyük bir payı olduğu açıktır. Stalin tıpkı Alman meslektaşı Goebbels gibi, film endüstrisini mikro düzeyde yönetmiş, değişiklikler önermiş, film isimlerini değiştirmiş, senaryoları revize etmiş, yeni konular ve temalar belirleyerek sektörü yönlendirmiştir (Kenez, 2001, s. 133).

Aynı zamanda sinemayı kendi mitinin inşasında önemli bir araç olarak görmüş, gerek şahsının gerekse yönettiği devletin, kendisine ve gelecek tahayyülüne layık şekilde

temsil edilmesi için sinemaya hassasiyetle yaklaşmıştır. Zira Stalin Sibirya'nın ücra bir köşesine ya da Türkistan'ın kavurucu çöllerine gidemeyebilirdi yahut sıradan bir memurla ya da ev hanımıyla bir araya gelemeyebilirdi. Bir fabrikaya gidip emekçilerle vakit geçirmesi de mümkün olamayabilirdi. Ancak şahsı, otoritesi ve kudreti filmler vasıtasıyla istisnasız herkese ve her yere, her daim ulaşmalıydı hem de kusursuz olarak, "tam istediği gibi". Diğer yandan bu kült, sadece sinemaya özgü bir kavram da değildi. Sinema, parklara ve meydanlara dikilen heykellerden duvarlara çizilen, afişlere basılan resimlere, marşlardan tiyatro oyunlarına ve hatta Stalin'in hasta olup katılamadığı törenlerde ve spor müsabakalarında kendisi yerine bulunan dublörlerine kadar pek çok Stalin temsilinden birisiydi.

Görüleceği üzere kurulan bu bağın muhatabının hem bir sanat dalı hem de fabrika gibi işleyen, yılda yüz milyonlarca biletin satıldığı devasa bir sektör olması, ilişkinin daha da zorlu ve tutarsız bir hale gelmesine zemin hazırlamıştır. Stalin'in sinema üzerindeki gölgesi yalnızca sansür ile sınırlı kalmamış, yapılan iyi işler ödüllendirilirken kötü işler de doğrudan ya da dolaylı yollarla cezalandırılmıştır. Stalin ödülü sinemacılara ülke çapında altından kalkması zor bir prestij sağlarken, film endüstrisinin istenileni veremeyen üyeleri ise tasfiye edilmek suretiyle ciddi bir bedel ödemek zorunda bırakılmışlardır. Eisenstein gibi bazı isimler bir yandan sanat anlayışlarını koruyabilmek bir yandan da Stalin'in taleplerini karşılayabilmek için, ödül ile ceza, taltif ile tasfiye, teşvik ile tecrit arasında bocalarken, sinemaya veda eden senaristler, yönetmenler ve sanatçılar da olmuştur. Kontrol mekanizmasının senaryodan post prodüksiyona kadar sürecin tüm aşamalarını kapsaması, müspet davranışların da, kusurlu hareketlerin de karşılıksız kalmamasını sağlamış, sinemanın Stalin'in gölgesi altında çalışmasına sebep olmuştur. Stalin'in yukarıda da bahsi geçen, Eisenstein ile Korkunç İvan filmi hakkında (Tsivian, 2001, s. 256), Şumyatski ile de Büyük Vatandaş filmi hakkında yaptığı yazışmalar ve görüşmeler, sektörde yaşanan belirsizliklerin ve tedirginliklerin önemli örneklerindendir.

Denetimi güçlü ve caydırıcı kılan, devletin en üst noktasının sinemanın her şeyiyle doğrudan alakadar olması ve süreçleri yakından takip etmesiydi. GUKF her yıl gösterime girmesine izin verilen ve yasak olan filmleri kitapçık olarak yayınlayarak, bu listeler ile bütün sektörü yönlendirmiştir. 1936 için hazırlanan yasak filmler listesinde, Kuleşov'un

tüm filmleriyle birlikte Aleksandr Dovjenko, Yakov Protazanov, Grigori Kozintsev ve Leonid Trauberg gibi sessiz dönemin başarılı isimlerinin çoğu filmin olması (Kenez, 2001, s. 131) sansürün şiddetini göstermesi açısından önemlidir. Oysa Kozintsev ve Trauberg, 1931 yılında vizyona giren ve henüz kurumsallaşmamış olmasına rağmen sosyalist gerçekçiliği en ince ayrıntısına kadar temsil eden "Tek Başına (одна)" filminin hem senaristliğini hem de yönetmenliğini üstlenerek önemli bir başarı elde etmişlerdi. Diğer yandan Kuleşov kuramsal çalışmalarıyla, Dovjenko da ortaya koyduğu Arsenal (Арсенал) ve Dünya (Земля) gibi filmlerle Sovyet sinemasına uluslararası alanda saygınlık kazandırmışlardı. Görülebileceği üzere işler çok hızlı bir şekilde ters gedebiliyor, önemli başarılar kazanan yönetmenler ve senaristler bile sektörden uzaklaştırılabiliyorlardı. Dünyanın ilk film okulu olan Gerasimov Sinematografi Enstitüsü'nün (VGİK) kuruluşunda önemli rol oynayan ve *Kuleşov effekt* gibi dünya sinemasına değerli bir teknik kazandıran Lev Kuleşov'un, son derece erken sayılabilecek bir zamanda sinemayı bırakmak durumunda kalması ve 1943'ten sonra hiçbir film çekmemesi bu durumun önemli örneklerinden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Senaryo yazımında ve film üretiminde yaşanan aksaklıklar, belirsizlikler, gereğinden çok daha uzun süren kontrol aşamaları, revize ve sansür talepleri, hâlihazırda konu ve içerik konusunda yaşadığı sınırlılıklar sebebiyle zor zamanlar geçiren sinema endüstrisini iyiden iyiye yavaşlatmıştır. Bu hantallık, salonlara, sistemlere ve genel anlamda sektöre yansıyarak, yapılan yatırımların karşılığının alınması konusunda belirsizliğin ağır bastığı bir atmosfer yaratmıştır. Sinemanın hem gelir getiren bir kapı hem de toplumu tasarlamada kullanılan bir araç olarak dizayn edilmiş olması, beklenen işlevin layıkıyla yerine getirilemediği her gün için zarar yazması anlamına geliyordu. Bu bağlamda boş kalan salonların özellikle işletmecilerin geleceğini tehlikeye atmaması için bir dizi önlem alındı ve zaman zaman eski filmler vizyona sokularak arz talep dengesi korunmaya, salonlar aktif tutulmaya çalışıldı (Belodubrovskaya, 2020).

Sansür, denetim ve müdahale, Sovyetler Birliği tarihinin göz ardı edilemez parçaları olsa da, Stalin dönemi her türlü baskı ve denetim mekanizmasının organize bir hal alarak kurumsallaştığı yıllar olarak öne çıkmıştır. Sansürün uygulandığı sanat dalları içerisinde en çok etkilenen alanlardan birisi ise yukarıda da ifade edildiği üzere sinema olmuştur. Stalin, hangi filmlerin yapılıp hangilerinin yapılmayacağını belirleyen kişi

olarak kendisini, kendi ifadesiyle "sanatların en büyüğünün" en büyük yetki merkezi olarak görmüştür. Sanatçılar yaratıcılığın ağır sancıları içerisinde boğulurken, Stalin bu gerçeği tamamen göz ardı etmiş ve her durumda son sözü *Kremlin sansürü* söylemiştir (Maryamov, 1992, s. 3).

Sosyalist gerçekçilik, denetim ve sansürün kesişmesi bütün endüstriyi kilitlemiş, henüz çekilmemiş senaryolardan yıllardır vizyonda olan filmlere kadar sinemanın tedirginlik, korku ve baskı yaratmıştır. Sosyalist gerçekçilik dışarıdan bakıldığında her ne kadar sınırları belli donuk bir yapı izlenimi verse de pratikte durağan bir yapı sunmadığı aksine her daim canlı olduğu anlaşılmıştır. Bunun sebebi dilinin, yeni bir "olasılığın tezahürü" ve bir "gerçeklik vizyonu"nun inşası üzerinde şekillendirilmiş olmasıdır (Bouvard, 2003, s. 38). Dolayısıyla bir yandan hayatın olağan hali içerisinde gelişen bir sürecin, bir yandan da sosyalist gelecek vizyonunu yaratmaya çalışan sanatçıların temsilidir. Bu durum sanatın tüm alanlarından beslenen ve aynı zamanda onları *içeren* sinemayı da durağanlıktan ziyade aktif bir alan olmaya zorlamıştır. Bu çabayı, beğenilmeyen, tamamen reddedilen ya da defalarca düzeltme alarak bir anlamda olgunlaştırılmaya çalışılan filmlerden anlamak mümkündür. Sosyalist gerçeklik kolay uygulanılabilen, sabit perspektiflerden oluşan bir kapsamı ifade ediyor olsaydı, kalıplarla üretmek Sovyet sinemacıları için nispeten kolay olabilirdi. Ancak sosyalist gerçekçiliğin sabit bir sanatsal bakışın ürünü olmaktan ziyade dinamiklerin her daim güncel olan politikaya bağlı bir kavram olması, hayatı filmlere, güncel politikaya uygun şekilde işleme zorunluluğu yaratmıştır. Bu zorunluluk filmlerin güncel konjonktüre göre kimi zaman ödül alıp kimi zaman gösterimden çekilmesi, yeri geldiğinde o günün politikalarına göre yeniden montaja girmesi ya da sonlarının değiştirilmesi gibi karmaşık uygulamalar yaratmıştır. 1928 yılında Pudovkin tarafından yapılan ve büyük yankı uyandıran Cengiz Han'ın Torunu (Потомок Чингисхана) filminin başrol oyuncusu Valery İnkizhinov'un 1930 yılında Fransa'ya iltica etmesi sonucunda filmin bir süre vizyondan çekilmesi, sonrasında ise İnkizhinov'un adı çıkarılarak gösterime yeniden sokulması önemli bir örnektir. Bununla birlikte Alman karşıtı Aleksandr Nevski filminin II. Dünya Savaşı sırasında imzalanan Alman-Sovyet Saldırmazlık Paktı sırasında bir anda vizyondan çekilmesi; Mihail Romm'un Polonya yönetici sınıfının zorbalıklarını işleyen Rüya (Мечта) adlı filminin iki yıl boyunca gösterimden kaldırılması (Kenez, 2017, s. 32)

sonra yeniden vizyonda belirmesi de günlük politikadan beslenen sansürün ne derece hızlı ve değişken olduğunu gösteren örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir doktrin olarak "sosyalist gerçekçilik"in her şeyden önce, Bolşevik iktidarının kültürel alanlarından kaynaklanan sansürün gelişmesiyle öngörücü ve kural koyucu bir bütün olarak ifade edilen ideolojik bir söylem (Bouvard, 2003, s. 40) olarak tanımlanması da bu yüzdendir. Bu tür sansür konusunda net, sansürün içeriği konusunda belirsiz politikalar, Sovyet sinemasının Stalin çağını, öncesinden ve sonrasından çok açık bir şekilde ayırt edilmesini sağlamıştır. Bu bağlamda sosyalist gerçekçilik, denetim, sansür ve Stalin'in şahsi ilgisi içerisinde yoğrulan sinema, *Stalinist sinema* olarak da anılmıştır. Ancak bu tabir bir tanımlamadan ziyade bir değer yargısı ve hatta kimiz zaman da bir hakaret olarak kullanılmıştır (Albera, 2003, s. 19).

II. Dünya Savaş'ın bitmesinin ardından sektör bir nebze rahatlasa da Stalin, 1946'da sosyalist gerçekçi politikalara dönüşü sağlamak ve biçimciliğe karşı mücadele etmek için Andrei Jdanov'u görevlendirmiştir (Kara & Gündüz, 2018). Savaş döneminde zayıfladığı düşünülen denetimin ve sansürün bu suretle yeniden güçlendirilmesi savaşın arkasından faaliyetlerini arttırması beklenen sektörü yeniden zora sokmuştur. Baskının arttırılmasının yanında sosyalist gerçekçi yaklaşımın daha da idealize edilmesi tüm sanatlarla birlikte sinemayı da edebiyatlaştırmaya başlamış ve *"film anemisini"* yaratmıştır (Heller, 2003, s. 46). Bir araç olarak tasarlanan edebi senaryo, Sovyet sinemasının sessiz döneminden kalan *soyut ve biçimci duygusal senaryonun* kırıntılarını da zaman içinde sektörden tamamen silerek Sovyet sinemasını idealize edilmiş bir vaaz sinemasına dönüştürmüştür. Stalin çağının senaryoları sosyalist gerçekçilik ilkeleri çerçevesinde inşa edildiği için edebi bir tür olarak lanse edilse ve hatta seçilen senaryolar kitap haline getirilip basılsa da Sovyet edebiyat tarihçileri tarafından edebiyatın bir parçası olarak değerlendirilmemişler ya da çok nadiren değerlendirilmişlerdir. Dolayısıyla senaryolar dönem itibariyle tam manasıyla sinemaya özel, sinema için yazılamadığı gibi, tam bir edebi eser olarak da tanımlanamayarak arada kalmışlardır (Heller, 2003, s. 48) Bu konumlandırılamama meselesi, bir yandan sinemanın yaşadığı karmaşayı gözler önüne sererken bir yandan da yaratılan kendine özgü bir sinema anlayışının bir yansıması olmuştur.

BÖLÜM IV: FİLM İNCELEMELERİ

4.1

ÖLÜM MİNARESİ[19]

Минарет Смерти
(1925)

Sinema her şeyden önce bir gösteri unsuru olarak öne çıksa da gösterilen filmin senaryosunun yerliliği filmin izleyici tarafından alımlanmasında, dolayısıyla da kültürel inşa sürecine ettiği etkide önemli bir rol oynamaktadır. Diğer bir ifadeyle propagandanın başarısını, filmin yerli insanlara kendi lisanlarında ve toplumun kolektif belleğinde referansları olan olaylar üzerinden hitap edebilme potansiyeli belirlemektedir. Bu potansiyeli yaratabilmenin ilk adımı ise bölgesel sinema organizasyonlarının kurulmasıdır. Bu bağlamda, 1918 yılında kurulan Türkistan Özerk Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nde, dönemin en güçlü sinema organizasyonu olan Leningrad merkezli Sevzapkino'nun sağladığı altyapı ile Sovyetler Birliği'nin ilk Orta Asya stüdyosu olan Bukhkino (Buhara – Rus Film Ortaklığı) kurulmuştur (Laurent, 1995, s. 109). Aynı yıl, Sevzapkino'nun sağladığı imkânlarla Türkistan'ın, dolayısıyla da Özbekistan'ın ilk uzun metrajlı filmi olan Ölüm Minaresi filmi çekilmiştir. 16. Yüzyıla dayandığı ifade edilen "Doğu Güzeli Cemal" efsanesinden uyarlandığı iddiasıyla birlikte, Bin Bir Gece Masallarından esinlenildiği de öne sürülmüştür (Holt, 2013, s. 46). Bir başka kaynakta ise 18. yüzyılda Buhara'da yaşanan bir köylü isyanının konu edildiği ifade edilmiştir (Khalid, 2015, s. 211). Cloe Drieu ise yapımına "17. ve 18. yüzyıllarda geçen görkemli bir tarih filmi olarak" başlandığını yazmıştır (Drieu, 2019, s. 62). Buhara'da, hakkında suçluların cezalandırılmak için aşağı atıldığına dair inanış olan Kalyan Minaresi'nin söylencedeki adıyla, "Ölüm Minaresi" olarak çıkan film, yurtdışında ise *son Sovyet hiti* adı altında "Harem from Bukhara" adıyla vizyona girmiştir (Youngblood, 1991, s. 113). Oryantalist bir perspektifle Doğunun otantik ve egzotik tarafına yaptığı vurgu ile büyük bir ilgi görmüştür. Filmin bazı sahneleri Leningrad ve Moskova'da çekilmesine rağmen,

[19] Rusça Orj. Минарет Смерти. Filmin tez kapsamında hazırlanan Türkçe altyazılı versiyonuna metnin sonunda bulunan künye kısmından ulaşılabilir.

sanki Buhara'nın o günkü halini yansıtıyormuş gibi bir etki bırakmıştır. Filmin konusunu ve olayların gelişimini şu şekilde özetlemek mümkündür.

Hive Hanı'nın kızı Cemal ile sütkardeşi Arap kızı Selekha, Buhara'daki amcaları Hammurad'ın yanında bir süre kaldıktan sonra Hive'ye dönmek üzere yola çıkarlar. Ancak çölde ıssız bir yerden geçerken bir çete tarafından saldırıya uğrarlar. Çetenin lideri Kur-Başi Cemal'i beğenir ve ganimetlerle birlikte kızların da zapt edilmesini emreder. Kur-Başi'nin karısı ise durumdan rahatsızlık duyar ve Cemal ile kardeşinin evden kaçmasına yardım eder. Cemal ile kardeşi perişan vaziyette çölü geçmeye çalışırlarken yolda kendilerini bulan Sadık ve adamları kızları alıp Hive'ye, babalarına teslim eder. Ancak birkaç ay sonra Buhara Emiri'nin Hive'ye yaptığı bir baskında ganimet olarak alınarak Buhara'ya götürülürler. Buhara Emiri, Cemal'i, düzenlediği şölende oynanan Kökbörü oyununu kazanan yiğide vermeyi vadeder. Oyuna Sadık da katılır ve müsabakayı kazanarak Cemal'i alır. Ancak yolda Buhara Emiri'nin oğlu Şahruh kervana baskın vererek Cemali ve kardeşini geri alır. Sarayına getirip Cemal'i haremine katmak ister. Film, Sadık'ın halkın da desteğini alarak saraya yürümesiyle ve Cemal'i kurtarmasıyla son bulur.

Resim: 1

Birinci sekans, kervanın hazırlık sahneleriyle açılır. Kızların amcaları Hammurad, kervanbaşından yeğenlerini yol boyunca başlarına gelebilecek her türlü tehlikeden korumasını ister. Araplar gibi giyinmiş olan kervanbaşının Hammurad'ın bu talebine, ellerini birleştirip eğilerek cevap verdiği görülür. Ardından deve ve atlardan oluşan kervan Hive sokaklarından geçerek yola çıkar (Resim: 1). Kervanın şehirden ayrılmasından sonra bir müezzinin minareye çıkarak ezan okuduğu, Hammurad'ın ise eşeği ile cami olduğu anlaşılan bir yere gittiği görülür. Hammurad camiye girdiğinde abdest alınması için bırakılmış bir testinin yanında ayakkabılarını çıkarır ve içeriye girip

tek başına namaza durur. (Resim: 2) Dört ayrı çekimle oluşturulan sahnede, müezzinin ezan okuduğu bir yerde cemaat halinde namaz kılınması beklenirken Hammurad'ın tek başına namaz kılması dikkat çeker. Bu durum, dinin katı kurallarının günlük hayatta uygulanmasına rağmen camiye hiç kimsenin gitmediği şeklinde yorumlanabileceği gibi filmi çeken ekibin büyük oranda Rus ve Avrupalılardan oluşması sebebiyle cami ve namaz kültürüne hâkim olmadıkları şeklinde de yorumlanabilir.

Resim: 2

Çölde yol alan kervan, ıssız bir bölgeden geçerken çeteciler tarafından saldırıya uğrar ve bütün yüklerine el konulur. Çetenin başı olan Kur-Başi Cemal'i beğenir ve kardeşiyle birlikte onu da alıp götürür. Kur-Başi'nin varlığı, bir yandan Doğu'nun tekinsizliğini ve soyguncuların günlük hayatın bir parçası olduğunu vurgularken, kadınların da bir meta gibi el değiştirebildiğini gösterir. Kaçırılan kızlar Kur-Başi'nin evine getirilerek bir yere kapatılırlar. Ancak Kur-Başi'nin eşi Gülsarı, kocasının üstüne getirdiği Cemal'in gelişinden hoşlanmaz. Cemal'in yanına giderek "Hive'de doğdun. Gururlu ve kaprislisin. Ancak yine de Kur-Başi'nin kapatması olacaksın. Eğer istersen sana yardım edebilirim" der. Gülsarı'nın bu sözleri, kervandan kaçırılan Cemal'i ve kardeşini kurtarabilecek herhangi bir kanun gücünün olmadığını ve çok eşliliğin toplumsal olarak kanıksanmış bir durum olduğunu ifade eder. Ayrıca toplumsal statüsü ne olursa olsun her kadının tanımadığı bir adamın kapatması olabilme tehlikesinin olduğunu gösterir. Bir süre sonra Kur-Başi eve gelir. Karısı Gülsarı kendisine sarılarak öper. Kur-Başi ise "Cemal daha güzel" diyerek karısını iter ve yere düşürür. Aile içi kadın erkek ilişkileri hakkında fikir veren bu sahne, kadının değerini, aile reisi olan erkeğin o anki düşüncelerinin ve beğenisinin belirlediğinin göstergesi olarak karşımıza çıkar.

Bir müddet sonra Gülsarı, erkek kıyafetleriyle birlikte iki at getirerek Cemal ile Selekha'yı dışarıya çıkarır. Şehirden çıkış yolunu tarif ederek onların kaçmasını sağlar.

Durumun anlaşılmasının ardından Kur-Başi'nin adamları kızların peşlerine düşerler. Cemal ve Selekha yolda gördükleri ihtiyar bir adama, atla çölü geçmelerinin mümkün olmadığını, develeri karşılığında atlarını verebileceklerini söylerler. Değiş tokuş yaptıktan sonra yollarına devam ederler. Yolda Kur-Başi'nin adamlarıyla karşılaşan ihtiyar adam çok korkar ve durumun farkına varır. Başına bir iş gelmediği için hemen şükreder ve namaz kılmaya başlar. Adamın tavrı, insanların Kur-Başi çetesinden ne kadar çok korktuğunu ve onlarla başa çıkabilmek için dua etmekten başka hiçbir çarelerinin olmadığını gösterir. Kızların iki at verip üç deve almaları ise, atın deveden çok daha değerli olduğunu ifade eder. Çeteciler peşlerinden gitseler de Cemal ve Selekha'yı yakalayamazlar. Kur-Başi ise karısının kaçmalarına yardım ettiğini öğrenir ve öldürülmesini emreder. Kur-Başi'nin karısını bu şekilde öldürtmesi, Doğulu insanın gaddarlığını ve kadınlara karşı olan acımasız tutumunu göstermesi bakımından önemlidir.

Çölde üç gün boyunca aç susuz vaziyette dolaşan Cemal ve Selekha bir vahada su bulduktan sonra orada sızıp kalırlar. O esnada oradan geçen Sadık ve adamları onları görüp yanlarına giderler. Ara yazılar bu karşılaşmayı "Müminlerin içinde büyük bir hikmet ve adalet vardır. Sıradan bir tüccar, onların isteklerini yerine getirecektir" şeklinde duyurur. Sadık kızları aldıktan sonra Hive'ye götürür ve babasına teslim eder. Cemal ve Sadık bu yolcukta birbirlerinden hoşlanırlar. Cemal Sadık'a, teşekkür olarak kolyesini verir ve kendisinden bir hatıra olmasını ister.

Sadık kızları teslim ettikten birkaç ay sonra Buhara Emiri Hive'ye bir baskın düzenler ve Han'ın kızları da savaş tutsağı olarak alınır. Ganimetler Emir'in sarayına çıkarılırken Cemal ve Selekha ise zindana indirilir. Buhara Emiri, bir Kökbörü düzenlenmesini, Cemal'in kazanan yiğide ödül olarak verilmesini emreder. Hive Hanı'nın kızlarının savaş ganimeti olarak görülmesi, yer altına zindana atılması, üstüne bir de oynanacak bir oyunda ortaya ödül olarak konulması, Doğu'nun güzellik ve cinsel haz odaklı kadın despotizmine yapılmış en çarpıcı vurgulardan birisi olmuştur. Hükümdarın kendisini her türlü insani duygudan üstün görmesi, gücünün her şeye yetmesi ve özellikle kadınlar üzerinde sınırsız bir tahakküme sahip olması, kadını erkek ile eşitleyen ve devrimin yayılmasında önemli bir unsur olarak gören Sovyet idaresi tarafından Doğulu kadına verilen bir mesaj olarak öne çıkmıştır. Emir'in oğlu Şahruh ise müsabakadan önce Cemal'i almak ister ve burkasını açmak üzere elini uzatır (Resim: 3).

Resim: 3

Resim: 4

Resim: 5

Selekha’nın mani olması üzerine vurmak için kırbacını kaldırır. Ancak Emir müsaade etmez ve ödüle oyunu kazanan kişinin sahip olacağını tekrarlar. Oyun başlar, Emir çadırından izlerken Cemal ile Selekha’nın demir parmaklıklar ardından seyretmeleri yine kadına biçilen değeri vurgular niteliktedir (Resim: 4–5).

Resim: 6

Resim: 7

Resim: 8

Müsabaka esnasında Emirin önüne bir tepsi yiyecek getirilir. Emir bir parça alıp yedikten sonra eliyle diğerlerine verilmesini emreder ve tepsi oyunu izleyen bir grup adamın önüne götürülür (Resim: 6). Adamlar tepsi geldiğinde ayaklanırlar ve birkaç kez eğilip kalkarak teşekkür ederler (Resim: 7). Tepsiden önce hükümdarın yemesi ve diğerlerinin yemek karşısında defalarca eğilecek kadar minnet duymaları, Doğuda gücün yarattığı dengesizliğin ve hükümdara duyulan sonsuz itaatin önemli bir yansıması olarak karşımıza çıkar. Tepsiyi getiren hizmetçiler oradan ayrılır ayrılmaz, adamların büyük bir açlık ve görgüsüzlükle yerdeki tepsiye saldırdıkları, bir birlerin iterek bir şeyler almaya çalıştıkları görülür (Resim: 8).

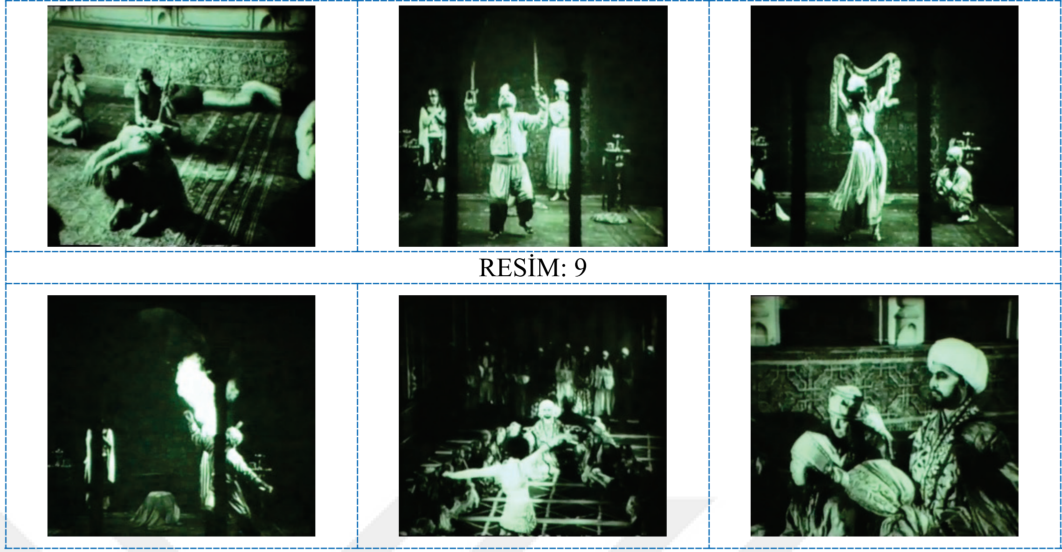
Hükümdarın zenginliğine rağmen en yakın çevresinin fiziksel bir açlıkla birlikte görgüsüzlük ve harislik içerisinde yaşaması, Doğu hükümdarın bencilliğine, halkın ise yoksulluğuna ve aç gözlülüğüne bir gönderme olarak perdeye yansır.

Müsabaka sonunda Sadık keçiyi Emirin önüne atar ve kazanır. Şahruh ise Cemal’i kaybetmeyi kendisine yediremez. Adamlarına, Sadık yola çıktığında saldırmalarını ve

Cemal’i saraya getirmeleri emreder. Yapılan saldırıda Cemal direnemez ve Şahruh’un adamları tarafından çuvala koyulup bir ata bağlanarak bir süre sürüklendikten sonra bir çukura atılır. Cemal ile Selekha ise saraya götürülürler.

Haremine çekilen Şahruh Cemal’in getirilip kendisine sunulmasını beklemektedir. Yüksek sütunlarla çevrili haremde otuzdan fazla genç kadın olduğu görülür. Onların yanında yarı çıplak vaziyette dans eden genç kızlar da vardır. Bu andan itibaren sık sık gösterilen harem hayatı, Sovyetler Birliği’nin sosyalist aile yapısına en uygun evlilik türü olarak belirlediği tek eşlilikle karşıtlık oluşturarak, çok eşliliğin zararlarını gösterme amacı taşımaktadır. Zira Sovyetler Birliği bu hususta katı bir politika izlemiş ve “evliliğin karşılıklı rıza ve birlikte yaşamadan doğan fiili bir ilişki olduğu” doktrininden yola çıkarak, bazı bölgelerde dini inançlardan ya da geri kalmış kabile geleneklerinden yola çıkılarak yapılmak istenen çok eşliliği ortadan kaldırabilmek için mücadele etmiştir (Berman, 1946, s. 42-43). SSCB ceza kanuna göre çok eşlilik, özellikle Türkistan, Orta Asya ve Kafkasya’nın doğu kesiminde yaşayan, SSCB’nin toplam nüfusunun yüzde onundan fazlasını oluşturan Müslümanlara yönelik olarak uygulanan, ıslah edici kamusal işçilik ya da 1.000 Ruble şeklinde cezalandırılan bir suç olarak kabul edilmiştir (Berman, 1946, s. 42). Film bir anlamda 1918 yılında kabul edilen Evlilik, Aile ve Velayet Kanunu’nda yer alan bireysel haklara ve kadın erkek eşitliğine dayalı cinselliğe dayanan aile hayatına (Kaminsky, 2011, s. 63), aksini göstermek suretiyle göndermede bulunarak verilen hakların toplum nazarında daha iyi anlaşılmasını ve pekiştirilmesini hedeflemiştir.

Film, harem hayatının detaylarıyla devam eder. Sadık atıldığı çukurda kendine gelmeye çalışırken, Cemal yeni kocası için giydirilmektedir. Şahruh ise saz eşliğinde akrobasi yapan kadınların, dansçıların, küpten çıkardığı yılanla kaval eşliğinde gösteri yapan kızların, ateş yutup alev püskürten hokkabazların ve maharetlerini gösteren bir kılıç ustasının olduğu hareminde kadınlarının ortasında son karısının hazırlanmasını beklemektedir (Resim: 9).


RESİM: 9

Ölüm Minaresi her ne kadar Doğunun yozlaşmış insan ilişkilerini vurgulayarak sosyalist dünya görüşünün değerini ortaya koyan bir bakış açısı sunsa da bunu yaparken tutunduğu oryantalist söylemin bir noktandan sonra filmin önüne geçmeye başladığını söylemek mümkündür. Özellikle oryantalist sanatın ilgi gören unsurlarından olan harem, kadınlar, dans ve vahşi hayvanlı gösteri figürlerine sık sık yer verilmesi bu durumu ortaya koyan önemli örneklerdendir. Bu örneklerin oryantalist bir imge olarak öne çıkaran şey ise ilerleyen kısımlarda da üzerinde durulacağı üzere filmin konu zaman ve mekân bakımından sahip olduğu gevşek bağlar ve içine düştüğü bazı anakronik uyumsuzluklardır.

Tüm baskılara rağmen Cemal düğün hazırlıklarına direnir ve giyinmek istemez. Bunun üzerine Şahruh Cemal'in bulunduğu yere gelerek ellerini çırpar. Hemen bir top kumaş ve büyük bir takı sandığı getirilir. Şahruh takıları elleriyle kaldırıp savurur(Resim: 10). Cemal'in ilgi göstermemesi üzerine sinirlenerek "Her şeyi hazırlayın, o benim olacak" diyerek yanlarından ayrılır.

Resim: 10

O esnada haremdeki onlarca kadının havuz başında oturup merakla onları izlediği görülür. Şahruh'un, karısı olmak istemeyen Cemal'i, daha fazla hediye vererek razı etmeye çalışması, zihnindeki kadın imajı hakkında ipuçları verir. Şahruh, bir kadının hür olabileceğine, kendi duyguları, düşünceleri ve fikirleri olamayacağına, hiçbir tercih hakkının bulunmadığına o denli inanmaktadır ki, Cemal'in kendisini reddetmesini ancak verdiği hediyeleri az bulmasına bağlamaktadır. Cemal zorla giydirilip huzuruna getirildikten sonra, onlarca kadının bulunduğu haremini işaret ederek "Bak Cemal, buradaki her şey senin, sen de haremimin bir süsü olacaksın" demesi, Şahruh'un istediği tüm kadınları müsadere edebileceğine, hareminde bulunmanın ise kadınlara bahşettiği bir lütuf olduğuna inanmasının kanıtı niteliğindedir.

Resim: 11

Şahruh Cemal'e, bahşettiği hayatın değerini anlatırken Selekha, kendisi ile kimse ilgilenmediği için etrafta serbestçe gezmekte ve kaçmanın yollarını aramaktadır. O esnada haremin kapısını bekleyen Afrikalı bir köleye rastlar (Resim: 11). Kendisine, "Sen Afrikalısın. Ben Harezmliyim. İkimiz de mahkûmuz. Bana bir bıçak ver" diyerek kaçmalarına yardım etmesini ister. Selekha'nın filmin başında verilen tanıtıcı ara yazılarda Cemal'in sütkardeşi Arap kızı olarak tanıtılmasına rağmen Selekha'nın kendisini Harezmliyim diye tanıtması dikkate değerdir. Harezm'deki Arap hâkimiyetinin 7. Yüzyıl dolaylarında yaşanmış olduğu göz önünde bulundurulduğunda Arap kızı olduğu vurgulanan Selekha'nın nasıl Harezmli olduğu merak uyandırmakta ve filmin uyarlandığı iddia edilen efsane konusunda oluşan şüpheleri arttırmaktadır. Öte yandan kapıdaki muhafızın giyim, teçhizat ve köken bakımından, oryantalist resimde sıkça yer verilen bir üslupla karakterize edilmiş olması önemli bir ayrıntıdır. Muhafızın Afrikalı olması ve

Selekha'nın muhafızla bağ kurarken "köleliğine ve tutsaklığa" vurgu yapması da ayrıca dikkate değerdir.

Takip eden sahnede Şahruh'un yine Afrikalı olması muhtemel bir muhafızın önünde, bir balkondan hareminde yapılan dans gösterilerini izlediği ve onlara bir avuç altın attığı görülür[20]. O esnada balkona gelen ve haremin gedikli câriyesi olarak da tanımlayabileceğiz yaşlı kadın, "Hanımlarınızın yanına gidin devletlim. Çiçekler güneş görmezse ölür, kadınlar aşksız solar" diyerek Şahruh'un hareme inmesini ister. Kadının, yukarıda bahsi geçen kimliksiz yaşam tarzına, erkeğe bağımlılık da eklemiş olur. Sovyetler Birliği'nin büyük bir itinayla üzerinde çalıştığı, cinsiyetten ve her türlü sınıflandırmadan ari "hür Sovyet kadını" imajı, filmin kadına yüklediği gerici özelliklerle bir kez daha vurgulanır. Hareme inen Şahruh'un bir el hareketiyle elliden fazla kadının başlarını öne eğerek, geri geri ortamı terk ettiği görülür ve gedikli cariye üç genç kadınla birlikte Şahruh'un yanına gider. Kadınlardan birisi "Ben İran'dan geliyorum. Orada kinkler, nasıl aşk iksiri yapılacağını çok iyi bilirler" diyerek, yapacağı büyü ile "ay dağların arkasına girmeden Cemal'in kendisine âşık olacağını" müjdeler. Filmin sonu göz önünde tutulduğunda, bu sahne ile Sovyetler Birliği'nin materyalist kimliğine ve mantıksal pozitivist bilimsel görüşüne tamamen ters olan büyü, iksir ve büyücülük tarzı uygulamaların insanları oyalamaktan başka bir işe yaramadığına değinilmiştir. Ayrıca bir zaman ölçüsü olarak kullanılan "ayın dağların ardına girmesi" ifadesi de Doğu'ya özgü romantik bir zaman ölçüsü olarak dikkat çekmiştir.

Cemal mutsuz bir şekilde bir köşede beklerken Selekha yanına gelir ve bir kaçış planı yapabileceklerini söyler. Daha önce muhafızdan aldığı bıçağı Cemal'e vererek haremin kapısına gider. Afrikalı muhafız gürzünü ve kalkanını kenara koymuş vaziyette uyumaktadır. Uyanan muhafız, Selekha'ya saraydan nasıl çıkacağını tarif eder ve onu pencereye yükselterek parmaklıkların ardından dışarıyı görmesini sağlar. Bu suretle saraydan kaçmayı başaran Selekha, Sadık'ı bulur ve durumu anlatarak yardım ister. Sadık "saray muhafızlarına rüşvet vererek içeri girme" önerisinde bulunur. Orada bulunmasının tek amacı kapıyı tutmak olan muhafızın gündüz vakti bütün teçhizatını bir kenara bırakıp

---

[20] Emri ya da tahakkümü altında olanlara yukarıdan para saçarak ödeme yapma şekli, tezimize konu olan filmlerden bir diğeri olan "Cengizhan'ın Torunu" filminde de emperyalistlere özgü bir davranış olarak kullanılmıştır.

uyuklaması ile Sadık'ın saray muhafızlarını rüşvet ile kontrol altına alma planı, Doğu insanın görevini yerine getirme, işini yapma konusundaki isteksizliğini, boş vermişliğini ve menfaatçiliğini işaret eden önemli bir detaylar olarak sunulmuştur.

Takip eden sahnede gedikli cariye ile yanındaki kadınlar hazırladıkları iksiri bir tepsi ile Cemal'in önüne bırakarak geri çekilirler. Cemal tepsidekileri yiyip içerken, büyünün işe yarayıp yaramayacağının merakıyla saklandıkları yerden izlemeye koyulurlar (Resim: 12).

Resim: 12

Cemal iksir içtikten sonra bayılır. Bunu büyünün işe yaradığına yorarak Şahruh'a haber verirler. Şahruh baygın haldeki Cemal'i öpmek üzere eğildiği anda saraya geri dönmüş olan Selekha içeri girer. Durumu görünce derhal Şahruh'un babası Buhara Emiri'nin makamına çıkarak "Ey ulu Emir! Alçak kâfirlerin adınla alay etmesine izin verme! Oğlunuz Şahruh, Kökbörü'de herkesin gözü önünde Sadık'a takdim ettiğiniz Cemal'i ondan çaldı" der (Resim: 13). Anlaşılacağı üzere hür bir kadının, savaş ganimeti olarak alınıp, bir müsabaka sonucunda kazanana ödül olarak verilmesi gibi insan onuruna yakışmayan bir durum söz konusu olsa da, Selekha'nın ve Emir'in rahatsız olduğu şeyin bunlar değil, kadının ödül olarak verildiği adamdan çalınması olması önemli bir mesajdır.

Resim: 13

Resim: 14

Resim: 15

Emir büyük bir öfke duyar ve Şahruh baygın halde yatan Cemal'e tecavüz etmeye çalışırken odaya girer (Resim: 14). Muhafızlara oğlunun tutuklanmasını emrettiği anda

Şahruh hançerini çıkarır ve "Diğer kadınlardan bıktım seni yaşlı adam! Cennete, Muhammed'e gitme vaktin geldi artık!" diyerek babasını katleder (Resim: 15). Kendisini yeni hükümdar ilan edip, suçu Cemal'e atarak hapsedilmesini emreder. Şahruh'un tecavüze girişmesi, babasını katlederek bir anda yeni hükümdar olması ve suçu başkasına atması, Doğu'nun kural tanımaz, vicdansız ve despot yöneticisine yapılmış en güçlü yorumlardan birisi olarak karşımıza çıkar. Diyalogdaki cennet ve Muhammet vurgusu ise bu despotluğun kimliğine atıfta bulunur. Bu sahne aynı zamanda, haklıyı ve haksızı birbirinden ayırabilecek hiçbir kurumun olmadığı bir hukuk evrenini de gözler önüne serer.

Resim: 16

Resim: 17

Şahruh'un emriyle Cemal muhafızlar tarafından zindana götürülürken (Resim: 16), haremdeki kadınların ayaklandıkları ve muhafızlara engel olmaya çalıştıkları görülür (Resim: 17). Bu hareket, uyanışın başladığı anı ifade etmesi açısından önemlidir. Bir diğer önemli nokta ise uyanışın sarayın içinden, kadınlardan başlamasıdır. Sovyet iktidarının, "kadınsız bir devrimin asla başarılı olamayacağına dair inancının" yansımalarını burada da görmek mümkündür. Doğu'yu özgürleştirmesi kaygısıyla yapılan pek çok filmde olduğu gibi burada da direnişin öncülüğünü kadınların yapması rastlandı değildir.

Cemal zindana atılırken Selekha ise yine saraydan kaçmanın bir yolunu bulur ve Sadık'a giderek durumu anlatır. Sadık, babasının yanına gelerek Şahruh'tan şikâyet eden köyün ileri gelenlerine hitaben "Dehkanlar! Şahruh'un vahşetine ne kadar dayanacaksın? Kadınlarınız ve kızlarınız Şahruh'un haremine toplandı. Onları kim koruyacak? Yaşlılarınızı açlıktan ölmekten kim kurtaracak yiğitler? Köylerinizden fırlayın! Tecavüzcülerin üzerine kılıçlarınızı çekin" der. Bunun üzerine çevre köylere haber salınarak Şahruh'a karşı oluşturulacak kuvvete destek vermeleri istenir. Halk Dehkanların

önderliğinde toplanarak saraya yürür. O esnada Şahruh'a da ilk haberci ulaşır. Habercinin Şahruh'un huzuruna girdikten sonra tahtın önüne kadar secde eder vaziyette emekleyerek gitmesi ve Şahruh'un önüne geldiğinde eteğini öperek söze başlaması ekrana yansır (Resim: 18). Şahruh olan biteni dinledikten sonra "Sadık'ın bir ordusu yok. O ürkek koyunların çobanından başka bir şey değil" diye söylenir. Habercinin kendisine "ordunuz onlardan kaçıyor" demesi üzerine yanındaki muhafızın gürzünü alarak habercinin başına vurup öldürür (Resim: 19).

Resim: 18

Resim: 19

Filmin insanlar ile yöneticiler arasındaki ilişkilerde kullandığı, yere kadar eğilme, geri geri çıkma, Emir'in huzuruna yerde secde eder şekilde emekleyerek gitme ve etek öpme gibi kalıplara bakıldığında, Doğu toplumlarında yöneticilerin ilah derecesinde bir güce sahip olduğunun, halkın ise bu gücün gaddarlığı karşısında eğilip bükülerek tapınmaya yakın bir pozisyon aldığını ifade etmek mümkündür.

Sadık etrafında toplanan büyük bir kalabalığın surların önündeki bekleyişleriyle film devam eder. Sadık kendisinin haberci kılığında içeri sızabileceğini düşünerek bir plan yapsa da Şahruh'un huzuruna çıktığında yakalanır. Şahruh, isyancıların minareden atılmasını emreder. Selekha ise yeni planlar yaparak dışarıda bekleyen kalabalığın saraya girmesini sağlar ancak o da yakalanır. Direnişçilerin sarayı basmasıyla Şahruh ve adamlarının kaçıştıkları görülür. Ekrana, "Emir'in kendisi kaçtığında, Allah da mümin kullarına onu takip etmelerini emreder" ara yazısı verilir. Cemal ile Selekha, minareye çıkan Şahruh tarafından atılmak üzereyken (Resim: 20) Sadık tarafından kurtarılırlar. Aşağıda bekleyen kalabalık halkın isteği üzerine Şahruh minareden atılır (Resim: 21) ve Cemal ile Sadık sarılarak mutlu sona ulaşırlar. Film, "Şahruh'un sonu, ölüm minaresinde sona erer. Hapishaneleri açın! Buhara'ya özgürlük!" ara yazısıyla sona erer.

Resim: 20

Resim: 21

Resim: 22

DEĞERLENDİRME

Sovyetler Birliği öncesi Orta Asya coğrafyası, din ile geleneğin iç içe geçtiği kültürüyle kadınların sosyal yaşamını kısıtlayan bir yapıya sahipti. Kadının ve kız çocuklarının muhafazasına odaklanan toplum düzeni, bölgenin fikri anlamda gelişebilmesine müsaade etmediği gibi kadınların çalışma özgürlüklerinin olmaması dolayısıyla iktisadi kalkınmaya da zarar veriyordu. Bu durum, lisan ve söylem olarak yerel, taşıdığı sosyalist perspektifle ulusal bir aydınlanma planını zorunlu kılıyordu. Bu kapsamda sözünü edebileceğimiz Orta Asyalı kadınları özgürleştirme hareketi, ideolojik motivasyonunu Rus Marksist feminizminin temsilcileri Aleksandra Kolontai ile İnessa Armand'ın 1919 yılında kurduğu Sovyet Kadın Departmanı'ndan (Jenotdel) (Rouland, 2013, s. 6) alırken, ilhamını ise Lenin'in eşi Nadejda Krupskaya gibi dönemin önde gelen aktivitelerinden alarak faaliyet gösteriyordu. Her ne kadar "özgürleştirme" odaklı görünse de, oluşum büyük oranda somut ve pragmatik bir çizgide ilerliyordu. Bu çizgiyi yaratan kaygıları kabaca, kadın proletarya yaratarak pamuk üretiminin geleceğini güvence altına almak, geleneksel Orta Asya kadınının kölelikle eşdeğer olarak kabul edilen statüsünü değiştirmek ve bu kapsamda toplumun dinle olan bağını koparmak (Akiner, 1992, s. 268) şeklinde ifade etmek mümkündür. Kadını bir taraftan namus, şeref, zina ve fuhuş çerçevesinde konumlandırarak, saldırıya açık, korunmaya ve saklanmaya muhtaç bir varlık olarak gören, diğer yandan çocuk yaşta evliliği, dini geleneklere uymak kaydıyla rızasız birlikteliği, çok eşliliği ve kadının ticari meta olarak görülmesini hoş gören bu arkaik düzen, derhal yıkılması gereken bir tehdit olarak görülüyordu. Bu kapsamda çıkarılan yasalarla, çok eşlilik, başlık parası ve gelinin rızası olmadan evlenme yasaklanırken, evlenme yaşı kız çocuklarında 9'dan 16'ya; erkeklerde ise 16'dan 18'e çıkarıldı. Ayrıca kadınlara oy kullanmakla birlikte tüm siyasi pozisyonlara erişim hakkı

da tanındı. Ancak Özbekistan'ın eve kapatılmış Doğulu kadına ulaşmak ve sahip olduğu hakları izah edebilmek bir hayli güçtü. Yapılan düzenlemelerin halka tanıtılması ve destekleyici bir kamuoyu yaratılabilmesi için yasalar yerel dillere çevrildi, kadınların medeni ve anayasal haklarını öğrenebilmeleri için büyük mitingler ve toplantılar düzenlendi (Ibrahim, 2013, s. 48-49). Özellikle okuryazarlığın olmadığı yerlerde ise hayat bağları koparılan kadınlara ulaşabilmenin ve zihnine bu kurtuluşa dair bir tohum atabilmenin nadir yollarından birisi sinemaydı. Bukhkino'nun[21] bu gerekliliğin bir sonucu olarak, Orta Asya'nın ilk yerel sinema organizasyonu olma özelliğiyle 1924 gibi dünya sinema tarihine göre erken denilebilecek bir zamanda, hem de Özbek Cumhuriyeti'nin doğuşu ile aynı anda kurulmuş olması, aydınlanma konusunun ciddiyetini göstermesi bakımından önemlidir. Böylece, Orta Asya'nın ilk sinema organizasyonunun, ilk yapımı olan Ölüm Minaresi de, resmi ve kurumsal anlamda sıfır noktasındaki bir film olarak mevcut Özbek halkının Sovyetler Birliği nazarındaki imajını belgeleyen nadir bir tarihi vesika olarak literatüre geçmiştir.

Bukhkino tarafından, Ölüm Minaresi'nin peşi sıra Müsülmanka (Müslüman Kadın – 1925), Vtoraya Jena (İkinci Eş – 1927), Şakalı Ravata (Ravat Çakalları), Çadra (Örtü -1927), Prokazhonnaya (Cüzzamlı – 1928)[22] gibi Doğulu kadının kurtuluşunu ele alan başka filmler de yapılmıştır. Sonunda kadının kurutuşa erdiği bu yapımlar, sinema salonlarında filmi toplu halde deneyimleyen halkın kolektif belleğinde sanki gerçek bir hatıraymış gibi kalırken, toplumun ileri gelenleri sözleriyle, devlet görevlileri ise her türlü teşvik ve baskıyla Sovyet idaresinin mesajını gerçek hayatta tatbik etmeye çalışmışlardır. Sinematografide, söylemde ve icraatta yaşanan eş zamanlılık, toplumun modern hayata geçişinde önemli bir rol oynamıştır. Zira kadını hayatın değil, fiziksel anlamda evin bir parçası olarak gören geleneksel yapı, kızlarda 12 yaşından itibaren burka giyilmesini mecbur kılıyor, sokağa çıkma konusunda da sınırlılıklar getiriyordu. Dolayısıyla Orta Asya kadınının acilen aydınlatılması ve kurtarılması, mevcut düzenin daha da derinleşmeden kökünden değiştirilmesi gerekiyordu. Bu çerçevede Mahmut Hoca

---

[21] Leningrad merkezli Sevzapkino ile Buhara Cumhuriyeti Aydınlanma Komiserliği (BNSR) arasında yapılan iş birliği ile 1924 yılında kurulan Bukhkino kısa ömründe Özbekistan'ın ilk uzun metraj filmlerini çekmeyi başarmıştır (Drieu, 2010, s. 536).

[22] Sırasıyla, Rusça orijinalleri: "Мусульманка", "Второая Жена", "Шакалы Равата", "Чадра", "Прокажённая".

Behbudi, Munavvar Kari, Abdullah Evlani, İshakhan İbrat, Abdurauf Fitrat, Abdullah Kadiri, Abdülhamid Çulpan, Osman Nasir, Hamza Niyoziy gibi Ceditçiler kadın erkek eşitliği ve özellikle burka meselesi üzerinde durarak ciddi bir kamuoyu yaratmaya çalışıyorlardı (Han, 2021, s. 215). Sovyet idaresi ise bu konuda sözün ötesine geçerek ciddi müdahalelerde bulunmayı tercih ediyordu. Bu hususta atılan en önemli adımlardan birisi olan ve burka yakma hareketi olarak da bilinen Hujum Hareketi (1927) kadını yaşamdan soyutlayan bir simge olarak görülen örtünün yakılmasını toplumsal kurtuluşun sembolü haline getirerek kadınların özgürleştirilmesini amaçlıyordu (Han, 2021, s. 217). Sinema ise halkı uygulanan ve uygulanması planlanan politikalara hazırlamak ve yaratılmak istenen sosyalist yaşamı normalleştirmek adına önemli bir araç olarak görülüyordu.

Bu çerçevede Ölüm Minaresi öncülüğünde çekilen, Orta Asya'da Sovyet öncesi dönemde yaşanan hukuksuz, geri kalmış ve despot hayatın dehşetini yansıtan filmler, anlaşılması kolay temalarla, Sovyet idaresinin günlük hayata etki eden görüş fikir ve yasal düzenlemeleri okuma yazma bilmeyen köylülere izah etme amacı taşıyordu. Haliyle filmin, erdemli insanların ekonomik anlamda sömürülmesi, mollaların, din adamlarının ve yöneticilerin yoksul halka ahlaki baskı yapmaları, mallarını gasp edip el koymaları, emirlerin ve nüfuz sahiplerinin genç kadınları cinsel haz kaynağı bir meta olarak görüp rızaları dışında alıkoymaları, haremlerine kapatmaları gibi konulara değinerek sosyalist toplum düzeninin yararlarını hatırlatması gerekiyordu. Bu tip konular İslam ve gelenek karşıtı propaganda çerçevesinde filmlerde en sık işlenen konulardı (Keller, 2001, s. 100-101). Tüm bu veriler ışığında, Bukhkino'nun ilk filmini yapan ekipten, geri kalmış Orta Asya toplumunu kınayan bir söylem beklenirken, –belki de kasıtsız olarak– aksine Doğu'yu karikatürize eden bayağı bir oryantal perspektifle emperyalist düşüncenin vurgulandığı, burjuva tarzı yaşam biçiminin özendirildiği bir yapım ortaya çıkmıştır (Chomentowski, 2013, s. 36). Bu tutarsızlık Ölüm Minaresi'ni sosyalist ilerlemenin değerlerini Orta Asya halklarına iletmekten ziyade Rus ve Avrupa izleyicisine Doğu toplumlarından maceralı ve gizemli bir kesit sunmaktan öteye geçemeyen bir melodram haline getirmiştir. Ölüm Minaresi'nin bu sıra dışı durumunun etkisi ile olsa gerek, dönemin diğer yapımları olan Vtoraya Jena (1927), Iz-pod Svodov Mecheti (1928) ve Prokazhonnaya (1928) gibi filmlerde, Ölüm Minaresi'ne nispeten harem, göbek dansı ve

Arap tipi atlıların olmadığı, görece daha az otantik bir kurgu tercih edildiği görülmüştür (Drieu, 2013, s. 47).

Filmin pitoresk ve egzotik tasarımında, Özbekistan'da yeterince kalifiye sinema işçisi ve oyuncusu olmaması sebebiyle ağırlıklı olarak Rusların ve Avrupalıların çalışması (Khalid, 2015, s. 211) ve bunun doğal bir sonucu olarak, Doğu'yu kendi zihinlerindeki Doğu ile inşa etmek durumunda kalmalarının etkisi olduğunu öne sürmek yanlış olmayacaktır. Avrupa anlatılarıyla paralel ilerleyen oryantalist, egzotik, gizemli ve tekinsiz bir perspektifle sunulan bu Özbekistan temsili, resmi bir rapora göre yerli sinemalarda %40'lık bir izleyici artışı yaratmıştır (Drieu, 2013, s. 47). Diğer bir kaynağa göre ise Buhara prömiyerinde karşılaşılan bu çarpıtılmış Müslüman imajı kimseyi memnun etmemiş, izleyiciler salondan utanarak ayrılmışlardır (Smith, 1997, s. 651). Leningrad'da ciddi bir protesto ile karşılaşmıştır. Kino Gazetesi'nin Ocak 1926'da yayınlanan sayısında Leningrad İşçi Konseyi Sekreteri şu demecine yer verilmiştir:

> "Ölüm Minaresi, Leningrad sinemalarına girmesine izin verilmeyen ilk Sovyet filmidir. Gösterime katılan 250 kişi, oybirliği ile bu filmi protesto etti. Bu gösterişli film Doğu hayatını tamamen sapkın şekilde yansıtması, komisyonu daha önce eşi benzeri görülmemiş derecede sert bir karara varmaya zorladı. […] Bu egzotik film, herhangi bir burjuva filmiyle rahatlıkla karıştırılabilir. […] Hatalarımızdan ders almamız gerektiğini biliyoruz. Doğu'ya yönelik filmlerimizde büyük hatalar yapmanın en son yapılacak şey olduğunu da biliyoruz. Bu nedenle, Bukhkino'nun "Ölüm Minaresi" filmlerinin başarısızlığını ortadan kaldırmamız gerekiyor. (Kino, 1926, s. 3)

Bukhkino'nun istemsiz bir şekilde yarattığı bu kontrast göz önünde tutulduğunda, filmin Moskova'nın Özbekistan toplumu için umut ettiği sosyalist aydınlanmaya ne derece etki ettiği konusunda bir çıkarım yapmak çok mümkün gözükmemektedir. Ancak Rusların ve Avrupalıların, üzerinde dağların, tepelerin, develerin, çöllerin, kılıçlı haydutların, surların, kalelerin, sarayların, haremlerin, cariyelerin ve atlarıyla dörtnala koşup baskın veren yiğitlerin etkisiyle salonları dolduracak düzeyde ilgi gösterdiği açıktır. Buradan hareketle, ideoloji ile gişe arasında ince bir çizgide durması gereken filmin, özellikle yarısından sonra çizgiyi gişe lehine aştığını ifade etmek yanlış olmayacaktır. Özbekistan'ın egzotik, her şeyin el konularak elde edildiği, kadının

güzelliği nispetinde bir eş olarak değer bulduğu, vahşi ve cinsel haz odaklı olarak yaratılan imajının, dönemin konjonktürü çerçevesinde filmin özünde olması beklenen, "Doğuya, doğunun hikâyeleriyle, doğunun lisanıyla, sosyalist dünyayı izah etme" kaygısının önüne geçtiği görülmüştür. Film bu haliyle, çürüyen burjuvazinin patalojik ve çökmekte olan ruh halini idealize ettiği için, Doğu kadınına atfedilen gizli fahişeliği, çıplaklığı, cinsel haz odaklı romantizmi, sefaleti ve suça yönelimi yaygınlaştırabileceği iddiasıyla bir süre gösterimden kaldırılmıştır (Youngblood, 1991, s. 162). Ancak 1928 yılında Avrupa ile birlikte Latin Amerika dâhil, gösterime girdiği 29 ülkede büyük bir ilgiyle ve beğeniyle izlenmiştir (Drieu, 2013, s. 47). Bu duruma, Matthew Payne'nin, Turksib'in Avrupa'da farklı sosyo-politik kesimlerde yarattığı başarıyı açıklarken kullandığı "filmin konuyu ele alış şekli, Avrupa'nın Doğu'ya yönelik "köklü küçümsemesine ve zihnindeki oryantal kimliğe hitap etmiştir" (Payne, 2001, s. 53) ifadesiyle yaklaşmak doğru olacaktır. Ölüm Minaresi'nde görülen bu ikilem ve çapraşıklık "Doğu'ya özgü bir Savaş Gemisine [Potemkin] ihtiyacımız var!" (Yangirov & Taylor, 1991, s. 132) söyleminin çok yanlış bir şekilde icra edildiğinin göstergesi olmuştur. Filmde üretilen geminin (genel olarak mekânlar ve söylem), gelecekten ziyade geçmişe götüren egzotik, tutarsız ve çarpık bir Doğu hayalinden başka bir şeye karşılık gelmediği görülmektedir. Başarısız bir poropaganda örneği olarak görülen filmin (Drieu, 2019, s. 62) Sovyet sineması ideologlarının üzerinde yarattığı memnuniyetsizlik, bir silsile halinde ardı ardına çekilen gizemli Doğu odağından kurtulamamış filmlerin vizyondan çekilmesi, yönetmenlerin ve yapımcıların da stüdyolardan uzaklaştırılması gibi tatsız sonuçlar yaratmıştır (Yangirov & Taylor, 1991, s. 132).

Ölüm Minaresi barındırdığı zaman, mekan, olay ve karakterler arasındaki gevşek bağlar ve tutarsızlıklar sebebiyle sinamatografik yönü zayıf bir film görüntüsü yaratırken, diğer taraftan Sovyet sineması nazarında, Özbekistan üzerinden temsil edilen Doğu imajını da çok net bir şekilde ortaya koymuştur. Bu bağlamda filmin perdeye yansıyan uyumsuzluklarını ve anakronizme düştüğü noktaları, senaryo sürecinde *başvurulma olasılığı olan muhtemel kaynaklar* üzerinden değerlendirmek, ortaya konan Doğu imajının daha iyi bir şekilde yorumlanabilmesi adına yararlı olacaktır.

Ölüm Minaresi'nin her ne kadar bir Buhara efsanesinden uyarlandığı kabul edilse de, aslını son derece zayıf bağlarla temsil ettiğine dair pek çok emare göze çarpmaktadır.

Filmin adını aldığı, 1152 yılında Karahanlılar döneminde inşa edilen Kalyan Minaresi, idama mahkûm edilen bazı suçluların minareden atılarak infaz edildiğine dair inanış sebebiyle "ölüm minaresi" olarak da bilinmektedir (Starr, 2013, s. 320). Kalyan Minaresi'nden atılarak ölüm cezası içermesi itibarıyla filmle ilişkilendirebileceğimiz tarihi belli olmayan bir efsaneye göre, ülkesinin yönetimiyle ilgilenmeyen, zevk içinde yaşayan bir şah, karısının kendisinden habersiz şekilde halka yardım ettiğini öğrenir ve öfkelenir. Karısının Kalyan Minaresi'nden atılarak idam edilmesini emreder. Ancak şahın karısı o gün bol elbiseler giyer ve minareden atıldığında elbisesinin şemsiye gibi açılmasıyla süzülerek yavaşça yere iner. Şah da eşini bu akıllıca hareketinden dolayı affeder (Zhurakhanovna & Imomkulovna, 2019, s. 114). Bu efsanenin dışında 16. yüzyıldan 20. yüzyıl başlarına kadar minareden atılarak infaz edilen suçlular olduğuna dair bazı iddialar olsa da şahitlikten ziyade duyum olarak aktarıldığı görülmektedir. Hintli bir gezgin, diplomat ve yazar olan Mohan Lal Kashmiri, 1834 yılına dayanan Buhara hatıralarında, hırsızlık yapanlara minareden atılma ya da üç gün kenehanede tutulma cezası verildiğinden bahsetmiştir (Lal, 1846, s. 130-131). Ancak üslubu itibarıyla böyle bir şeyi görmediği, duyduğunu aktardığı anlaşılmaktadır. Özbekistan sınırları çerçevesinde en azından son iki yüzyıla bakıldığında da minareden atma gibi bir infaz yönteminin olduğuna dair sağlıklı bir bulgu elde edilememektedir. Dmitry Nikolaeviç Dolgorukov'un 1800'lü yılların ikinci yarısında Hokand'da bulunduğu günlerini yazdığı "Hokand'da Beş Hafta" isimli hatıratında, şehirde çok sık idam cezası verildiğinden ve bu yüzden kaldırılması çok güç vahşet dolu manzaralar oluştuğundan şikâyet ettiği görülmektedir. Dolgorukov, şahit olduğu darağacına asma, kurşunlama, vücudun yarısını toprağa gömme ve boğaz kesme gibi infaz yöntemlerinden detaylı şekilde bahsetmiş ancak minareden atılma gibi bir uygulamadan ya da söylenceden söz etmemiştir (Dolgorukov, 1871, s. 299). Yine aynı dönemde ve bölgede K. K. Trionova tarafından yazılmış başka bir hatıratta ise kazığa oturtma ile yapılan bir infaz yönteminin detaylarından bahsedilmiştir (Trionova, 1910, s. 135-136). Ek olarak, Türkistan'da bulunduğu 1864-1870, 1874-1879 yılları arasında kaleme aldığı yazıları ve yaptığı resimleri dolayısıyla Nikolay Nikolayeviç Karazin'in perspektifinden bakmakta da yarar olacaktır. Karazin'in de "Buhara'da Suçluların İnfazı" adlı notunda boğazı kesilerek idam edilen insanlarla birlikte cellatların ruh halinden idam süreçlerine kadar detaylar

vermesine rağmen minareden atma gibi bir yöntemden bahsetmediği görülmektedir. Ancak Karazin'in "Buhara Hanlığındaki yeraltı hapishaneleri" adlı yazısında bahsettiği farklı bir infaz yönteminin filmden bir sahne ile benzerlik içerdiği görülmektedir. Farklı hatıratlarda "kenehane" olarak geçen (Yılmaz Vurgun, 2013, s. 96) ve mahkûmun yere armut şeklinde kazılan içi böceklerle dolu büyük bir sarnıca tepeden "iple indirildiği" ve ölüme terkedildiği anlatılmaktadır (Şumkov, 1975, s. 4).

Resim: 10 – 11

N. N. Karazin'in eserinde anlattığı Buhara zindanları için K. Veyerman tarafından çizilen gravür

Samarkandskiy Zindan (1879) Vasili Vereşçhagin

Aynı zamanda Vasili Vereşçhagin'in *Samarkandskiy Zindan* (1879) isimli eseriyle de uyum sağlayan bu tasvirin, Cemal ile Selekha'nın zindana atıldıkları sahnede, yere açılmış bir delikten iple bağlanmış bir sepet içinde indirilmeleri açısından benzerlik oluşturduğu görülmektedir (Resim: 10 – 11). Sepetin zindandaki görüntüsünü içeren takip eden sahnede arkada ışık gelen bir kapı olduğu dikkat çekmektedir. Zindanın zaten bir kapısı olmasına rağmen suçluların düzeneğe bağlanmış bir iple aşağı indirilmeleri bir zorunluluktan ziyade hatıratlardan edinilen kenehane'ye iple indirme bilgisinin filmin gizemini ve otantikliğini arttıran bir detay olarak kullanılması yönünde değerlendirmek

mümkündür. Filme katılan bu uyumsuz yorumun, seyirci nazarında Doğu'nun daha masalsı ve orijinal görünmesine katkı sağladığı aşikârdır.

Filmde haremi korumakla görevli olan muhafızların iri yarı, sakallı ve sarıklı Afrikalı kölelerden oluşması, atlıların, Cloe Drieu'nun da ima ettiği üzere (Drieu, 2013, s. 47) giyim kuşam olarak Araplara benzemesi, Hive Hanı'nın kızı Cemal'in sütkardeşinin Arap kızı Selekha olması coğrafya ve zaman çerçevesinde düşünüldüğünde tutarsız bir izlenim yaratmaktadır. Öte yandan, burkanın bir giysi olarak 16. yüzyılda belirli bölgelerde yerel düzeyde ve hem erkek hem de kadın giysisi olarak görüldüğüne dair kayıtlar olmasına (Davlatova, 2006) ve kadınların giymesinin sadece 19. yüzyıl ile 1920'lerin ilk yarısı arasında zorunlu olmasına rağmen (Loboçeva, 1996, s. 80) Cemal ile Selekha'nın dışarı çıkarken burka giydiklerinin görülmesi filmin içerdiği anakronik unsurlardan bir diğeri olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin çatışma içeren hemen hemen bütün kısımlarında ve saray muhafızlarının elinde kılıç, kalkan ve mızrak gibi teçhizatlar bulunurken, filmin son kısmında yer alan bazı sahnelerde direnişçilerin ellerinde tüfek görülmesi –ancak hiç ateş edilmemesi– filmin dayandığı efsanenin tarihlendirilmesi hususunda bir karışıklık daha yaratmaktadır. Zira kesin deliller bulunmamakla birlikte Orta Asya'daki ateşli silah kullanımının 15. yüzyıldan itibaren başladığı bilinmektedir (Iqtidar Alam, 1995, s. 435). Filmde kılıca göre nadiren tüfek görülmesi, yeni kullanılmaya başlandığı yani 15. – 16. yüzyıl dolaylarında olduğu yönünde bir izlenim verse de Arap kızı Selekha'nın kendisini Harezmli olarak tanıtması ve tarihte Türkistan sahasında izine rastlanamayan Afrikalı muhafızlara yer verilmesi tarihleme konusunda ciddi zorluklar yaratmaktadır.

Filmin sonunda Sadık'ın liderliğinde örgütlenerek isyan eden dehkanların pozisyonu da dikkate değer bir detay oluşturmaktadır. Farsça kökenli bir kelime olarak çiftçi, köylü, toprak sahibi gibi anlamlara gelen dehkan, geçmişi Sasani İmparatorluğu'na kadar uzanan, çok büyük olmamakla birlikte sahip oldukları toprakları ve bölgelerindeki köylüleri yöneten, devlet nazarında imtiyazları ve güçlü ilişkileri olan nüfuz sahibi bir sınıf olarak tanımlanmaktadır (Tafażżolī, 1994, s. 223). Karahanlılar ve Selçuklular döneminde İran ulusal kimliğinin özünü koruyarak Türklerin İslam ve İran kültürü ile iç içe geçmesine hizmet ettikleri düşünülen dehkanlar (Spuler, 2014, s. 225), zaman zaman ortadan kaybolsalar da günümüze kadar varlıklarını sürdürmüşlerdir. Orta Asya'daki

varlıkları ise Sovyetler Birliği tarafından toprak ve nüfuz sahibi olan pek çok sınıf gibi tehdit olarak görülmüştür. Stalin'in 1930'larda tarım üzerinde yaptığı kolektifleşme hareketi çerçevesinde 1930 – 1933 yılları arasında 40.000 dehkan çiftliği kulaksızlaştırılmış, 31.700 dehkan bastırılmış ve sürülmüştür (Pomfret, 2007, s. 314). Ayrıca Tacikistan'da 1931 yılında Kızıl Ordu ile Basmacılar arasında yaşanan mücadelede dehkanların Basmacıları destekledikleri de bilinmektedir (Yeşilot & Özdemir, 2021, s. 303-304). Dolayısıyla filmde Buhara Emirliği altında eziyet çektiği, Sadık'ın ifadeleriyle "kadınları ve kızlarını Şahruh'un hareminde toplanan" dehkanlar ile gerek tarihsel arka planı gerekse Sovyet idaresinin gözündeki konumu itibariyle "güncel politikanın tehditkâr gündemlerinden birisi olan" dehkanların büyük bir karşıtlık içinde olduğu açıktır. Bu çapraşıklık, filmin konu edildiği efsanenin Buhara'dan ziyade İran efsanesi olduğu hususunda şüphe yaratmaktadır. Zira yukarıda bahsi geçen efsanede karısını minareden attığı iddia edilen yöneticinin "şah" olarak geçmesi ile İran kültüründe müspet bir anlamı olan dehkanların filmde de ayaklanmaya destek veren direnişçi insanlar olarak müspet şekilde yansıtılması bu kanıyı destekler niteliktedir. Cariyelerden birinin "Ben İran'dan geliyorum. Orada kinkler, nasıl aşk iksiri yapılacağını çok iyi bilirler" şeklindeki sözleri de bu çerçevede değerlendirildiğinde senaryonun İran'la bir bağı olduğuna dair izlenim güçlenmektedir.

Senaryonun zaman ve karakter tutarsızlıklarından bir diğeri ise Cemal ile Selekha Hive'den Buhara'ya doğru yola çıktıklarında kervanlarına saldırıp mallarına el koyan ve Cemal'i ikinci karısı yapmak üzere evine götüren Kur-başi ve çetesidir. Filmin ara yazılarında *Кур-баши* olarak geçen ismin Basmacı Hareketi'nin ilk kıvılcımlarını ateşleyen 1917 yılında Hokand polis şefi Ergaş'ın aldığı ve "yönetici, kumandan, lider anlamlarına gelen" Korbaşı unvanına (Hayit, 1997, s. 51-53) yapılan bir atıf olduğu kuvvetle muhtemeldir. Filmin bölgedeki Rus hâkimiyetine karşı ortaya çıkan bir hareketin liderinin unvanının, soyguncu, hırsız, despot, kadınları ganimet olarak el konulabilecek bir meta olarak gören ve ikinci bir eş almak isteyen geri kafalı, zorba bir çeteci karakteriyle temsil edilmesini, filmin çekildiği dönemde (1924-25) yoğun faaliyet içinde olan Basmacı Hareketi'nin itibarını zedelemeye yönelik bir manipülasyon olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır. Diğer yandan, Cemal'i onlarca kadının bulunduğu haremine bir yenisi olarak eklemek isteyen ve bunun için her türlü hileyi ve zorbalığı

deneyen despot Buhara Hanı'nın hayırsız ve zevk düşkünü oğlu Şahruh'un ismi de üzerinde durulmaya değer bir ayrıntıdır. Filmde yer alan diğer çarpıtmalar ve yoğunlukla başvurulan anakronizm göz önünde tutulduğunda bu ismin, geçmişten gelen bir liderin halk nazarındaki itibarını sarsmak üzere Timur İmparatorluğu'nun üçüncü hükümdarı Şahruh Mirza'ya (1377 – 1447) atıfta bulunduğu şeklinde yorumlamak mümkündür.

Zaman, mekan ve karakterler bakımından bütün bu iç içe geçmiş kurguyla birlikte, filmin kendisinden beklenen tarzda ortaya koyduğu nadir mesajlar da bulunmaktadır. Buhara emirinin sarayının ihtişamı ve zenginliği bütün detayları ile verilirken, Kökbörü oyununda Emir'in yemekten bir parça alıp tepsiyi gönderdiği adamların açlıktan çıkmışçasına yemeğe saldırmaları, devletin zenginliğine rağmen halkın yoksulluk içinde yaşamasına vurgu bir önemli bir mesaj olarak kullanılmıştır. Emir'in ve oğlu Şahruh'un Müslüman olmaları ve Şahruh'un sırf kendisini haksız buldu diye babasını öldürdüğü sahnedeki "seni yaşlı adam! Cennete, Muhammed'e gitme vaktin geldi artık!" sözleri hem Müslüman olup hem de babasını öldürecek kadar acımasız olan Şahruh'un dinine yapılmış olan bir vurgu olarak dikkat çeker. Din karşıtlığı hususunda bir diğer sahne ise filmin son kısmında, surlar aşıldıktan sonra Şahruh kaçarken verilen ara yazıdır. "Emir'in kendisi kaçtığında, Allah da mümin kullarına onu takip etmelerini emreder" şeklinde ekrana yansıyan bu ifade, kendisini dini teamüllere dayandırarak hükümdarlık yapan zalim yöneticilerin, dini nasıl kendilerine fayda verecek şekilde yorumladıklarına işaret etmektedir.

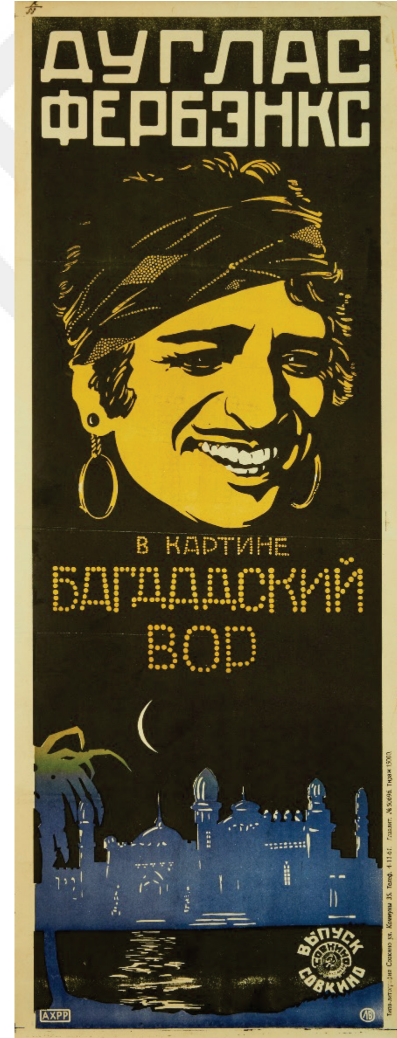
Film boyunca Cemal ile Selekha'nın başına gelen tüm kötü olaylarda, bir kadın olarak bütün planları Selekha'nın yapması da önemli bir ayrıntıdır. Selekha, cinsel bir objeden başka hiçbir anlamı olmayan bir kadın olarak Cemal'i kurtarabilmek için çeşit çeşit planlar yapmış, kendi inisiyatifiyle pek çok insanla görüşmüş ve son olayda Sadık ile iş birliği yaparak hem Cemal'in kurtulmasını hem de bu zalim düzenin yıkılmasını sağlamıştır. Selekha'nın bu cesareti, zekâsı ve girişkenliği, Özbek kadının da istemesi halinde her şeyi başarabilecek, her türlü zorluğu aşabilecek bir gücü içinde taşıdığını göstermiştir. Cemal ise Şahruh'un kendisini haremine katmak istemesine ve hazırlıkların başlamasına rağmen son ana kadar mücadeleden vazgeçmemiş, direnmeyi hiç bırakmamış ve sevdiği Sadık'a kavuşmak için her yolu denemiştir. Kadının hür olduğunu haykırarak erkeğe ve arzularına meydan okuyan bu direnç büyük bir etki yaratmıştır.

Özbekistan'da kadınların fikir beyan etme hakları olmaksızın ailelerinin karar verdiği, başlık parasına dayalı zorunlu evlenme düzenine karşılık olarak ortaya konan bu mesaj, direnen kadının bir şekilde başaracağı, mutlu sona erişeceğini göstermiştir. Diğer yandan Sadık'ın Şahruh'un yaptığı bütün kötülüklere rağmen Cemal için savaşması, kendisine ve halkına kötülük yapan Şahruh'un despot düzenini yıkmak için çevresinde yaşayan insanları aydınlatması da önemli mesajlar içermektedir. Sadık'ın insanları bilinçlendirmek için konuşma yapması ve etrafa haberciler göndererek zorba bir emiri yıkıp özgürlüklerini kazanmak için destek çağrısı yapması, devrim söz konusu olduğunda tek bir kişinin uyanışının bile zulme uğrayan büyük kitleleri nasıl etkileyebileceğini göstermiştir. Toplanan kalabalığın birleşerek derebeyliğinin, işgalciliğin, zorbalığın ve despotluğun merkezi olan yüksek surlarla kaplı sarayı kuşatması, bireyden kitlelere ulaşan özgürlük ateşinin gücünün ispatı olmuştur. Film bu sahneleriyle, Özbek kadını özelinde Doğu kadınına erkek hegemonyası karşısında hür bir birey olarak mücadele etmesini ve kendi özgürlüğünü kendisinin kazanmasını öğütlerken, doğulu erkeğe de bu yolda kadının kurtuluşuna sahip çıkmasının önemini göstermiştir. Film gereken belirginlikten uzak, silik bir şekilde de olsa aynı yıl kurulan Özbekistan Cumhuriyetinin Sosyalist perspektifle inşası için bu mesajları verebilmeyi başarabilmiştir.

İçerdiği tutarsızlıklarla birlikte, yukarıda bahsedilen benzerlikler, paralellikler ve belli belirsiz esinlenmeler, filmin Doğu imajı yaratırken zaman ve mekândan bağımsız bir yaklaşımla hatıratlardan, oryantalist eserlerden, mitlerden ve efsanelerden oluşan geniş bir yelpaze kullandığını gösterir niteliktedir. Burada önemli olan bir diğer husus ise, kaynakların "egzotik, otantik, romantik ve tekinsiz bir Doğu" perspektifiyle taranmış olmasıdır. Zaman, mekan ve karakterler arasındaki uyumsuzluklar göz önünde tutulduğunda elde edilen bu seçkinin maksimum ilgi uyandıracak şekilde yeni bir kompozisyon olarak tasarladığı görülmektedir. Dolayısıyla Ölüm Minaresi, Orta Asya'dan Orta Doğu'ya kadar olan coğrafya merkezli olarak oryantalist perspektifle yaratılmış pek çok fikrin, düşüncenin, önyargının ve kalıplaşmış görüntünün harman edilerek kullanıldığı, tarihsel söylem bakımından zamandan ve mekandan bağımsız bir Doğu vizyonu yaratmıştır. Bu haliyle, bir yandan Asya feodalizminin tüm cazibelerini sunan bir yandan da Doğuya dair her türlü despotluğu ve gaddarlığı işleyen kararsız senaryosu ve net bir mesaj veremeyen, pitoresk yapısıyla öne çıkan bir yapım olarak

sinema literatürüne geçmiştir. Son aşamada, filmin oryantalist sanat eserleri ile küçük alışverişler yaptığı *izlenimi yaratan* bazı sahnelere yer vermek, konunun anlaşılması açısından yerinden olacaktır.

Öncelikle ifade etmek gerekir ki, yönetmen Viyaçeslav Viskovski ile senaryosunu birlikte yazdığı Aleksandır Balagin'in oryantalist sanatla ne derecede ilgilendiği, özel bir uğraş içinde olup olmadığına dair herhangi bir veri bulunmamaktadır. Filmi çekerken etkilendiği bu tip bir film ya da sinematografik yaklaşım olup olmadığı hakkında da kesin bir bilgi yoktur. Diğer yandan Viskovski'nin, filmi çekmeden önce 1922 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne gittiği, bir süre Hollywood'da bulunduğu ancak beklentilerini karşılayabilecek bir iş ortamı yakalayamadığı için geri döndüğü bilinmektedir (Korotkiy, 2009, s. 93). Yönetmen hakkında başka bir bilgi olmaması sebebiyle, Viskovski'nin ABD'de bulunduğu zamanları sorgulamak gerektirmektedir. Bu açıdan 1920'li yıllarda Hollywood'da Bin Bir Gece Masalları merkezli bir oryantalist film furyası (Havranová, 2016, s. 22) başladığı görülmektedir. Buradan hareketle Viskovski'nin, Hollywood'un ilk oryantalist filmlerinden olan The Sheik'i (Şeyh – 1921) izlediği, dünyaca ünlü meşhur The Thief of Bagdad (Bağdat Hırsızı – 1924) filminin ise çekim süreçlerini en azından basın üzerinden takip edebildiği varsayılabilir –ki The Thief of Bagdad Sovyetler Birliği'nde de vizyona girmiştir (Resim: 12) (Semenov, 2018). Dolayısıyla Viskovski'nin doğrudan doğruya oryantalist sanatçıların eserlerini filminde pitoreskler halinde taklit ettiği ya da kullandığı hususunda bir veri olmasa da gerek ABD'de bulunduğu süreçte gerekse Sovyetler Birliği'nde yaşadığı zamanda edebiyat, resim ve müzik başta olmak üzere oryantalist sanattan beslendiği ve filmine yansıttığı düşünülebilir. Diğer yandan, bazı sahneler Buhara'da Ceditçi Feyzullah Hocayev'in evinde çekilse de filmin



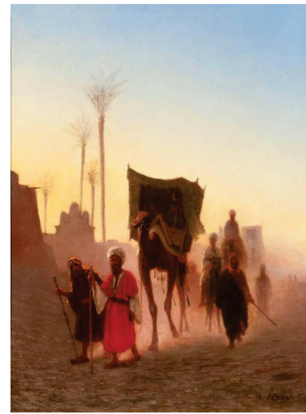
The Thief of Baghdat
Rusça Afişi (Resim 12)

önemli bir kısmının geçtiği Şahruh'un sarayı ve haremi Leningrad'da kurulan bir sette çekilmiştir (Bratolubov, 1976, s. 64-65). Filmin ana mekânının, konu ettiği Doğu'dan binlerce kilometre uzaktaki bir şehirde kurgusal bir alanda çekilmesi, Doğu'yu yansıtması gereken sarayı ve haremi yapan ekibin, seti tasarlarken muhtemel kuvvetle Doğuluların kendisinden ziyade, literatürden, çeşitli yazılı ve görsel kaynaklardan destek almak durumunda kalmış olmaları varsayılabilir. Bu varsayımlar ve öngörüler ışığında aşağıda sunulan tablolarda, filmdeki bazı sahnelerle paralellik içerdiği yahut referans olarak kullanılmış olabileceği tahmin edilen karşılaştırmalar verilmiştir.

Ezan okuyan müezzin

The Call to Prayer (kesit)
Jean-Leon Gerome,

Kervanın kadınları taşıyan kısmı



Caravan At Dusk,
Charles Theodore Frere

Günbatımında uzaktan verilen kervan görüntüsü

Caravan at Sunset, (kesit)
Undated Charles-Theodore Frere

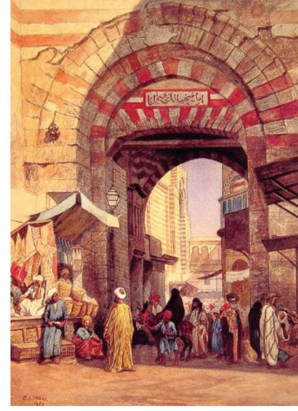
Afrikalı muhafızın dışarıyı görmesi için Selekha'yı pencereye kaldırması

The Tryst
Jean-Leon Gerome (1840)

Kalkanı ve ucu dikenli mızrağı ile Afrikalı saray muhafızı

The Palace Guard (1892)
Deutsch, Ludwig

Şehir çarşısı



The Moorish Bazaar (1873)
Edwin Lord Weeks

Şahruh'un hareminde yılanla dans eden kadın

Snake Dancer in a Harem
Lerche Vincent Stoltenberg

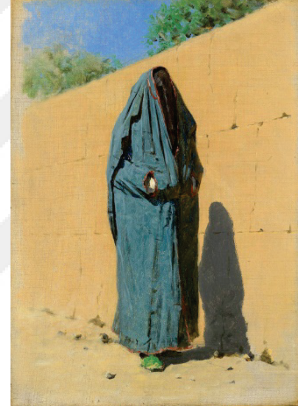
İçinde süs havuzu bulunan harem

A Lady Receiving Visitors
Vincent Stoltenberg Lerche

Haremde Şahruh'un önünde
dans eden bir kadın

A Harem Dance (kesit)
J. G. Delincourt |

Cemal ile Selekha'nın dışarıda oldukları
zaman üzerlerinde görülen burka



Uzbek Woman in Tashkent (1873)
Vasili Vereşçhagin

KÜNYE	**Ölüm Minaresi / Минарет Смерти / Minaret of Death**	
	TÜR	Dram
	YÖNETMENLER	Vyaçeslav Viskovskiy
	SENARYO	Alexander Balagin ,
		Vyaçeslav Viskovskiy
	SİNEMATOGRAFİ	Svyatoslav Belyaev
		Friedrich Verigo-Darovsky
	YAPIM ŞİRKETİ	Bukhkino/Sevzapkino
	SÜRE	75 dk.
Tez çalışması kapsamında hazırlanan Türkçe altyazılı versiyonu için:	**YIL**	1925
	ÜLKE	Sovyetler Birliği
https://bit.ly/minaret-simerti-kino	**DİL**	Rusça

4.2

CENGİZ HAN'IN TORUNU[23]

Потомок Чингисхана

(1928)

Sovyet yazarı İvan Novokshonov'un 1920 yılında kaleme aldığı Cengiz Han'ın Torunu adlı romana dayanılarak yine İvan Novokshonov ile Osip Brik tarafından senaryosu yazılan film, 1928 yılında Vsevolod Pudovkin tarafından "Anne (Мать) ve Petersburg'un Sonu'dan (Конец Санкт-Петербурга) sonra üçlemenin son filmi olarak çekilmiştir. Senaryosu yazılırken, kaynağı olan romana belirli olay örgüleri dışında bağlı kalınmamış, olaylar ve karakterler daha farklı bir kurgunun içine yerleştirilmiştir.

1920'li yılların Moğolistanı'nda geçen film, avcılıkla uğraşan yoksul bir Buryat-Moğolun yaşadığı bölgede hüküm süren emperyalist güçlerle girdiği mücadele üzerine kurgulanmıştır. Bair isimli genç, avcılıkla elde ettiği kürkleri satarak geçinen yoksul bir ailenin yetişkin bir evladıdır. Babası bir gün rahatsızlanır, ava gidemeyecek, pazara çıkamayacak hale gelir. Yıllardır zor zamanlar için sakladığı çok kaliteli bir kürkü çıkarıp oğluna verir ve pazara gidip iyi bir fiyata satmasını ister. O esnada yurtanın içinde babasının şifa bulması için dua eden Lama, kendisine verilen ücreti az bularak kürkü çalmak isteyince Bair kendisine saldırır ve Lama kaçar. Kaçarken de yere bir muska düşürür. Muskayı bulan annesi Bair'e verir ve kendisini koruması için boynuna asmasını ister. Bair babasını almaya gelmiş olan köylülere katılarak şehrin yolunu tutar. Pazar son derece kalabalıktır. Kürklerin alımıyla ilgilenen simsarın adamları, çantasında değerli bir kürkle gezen genç bir adam olduğunu öğrenirler ve Bair'i bulup kürk alım ofisine götürürler.

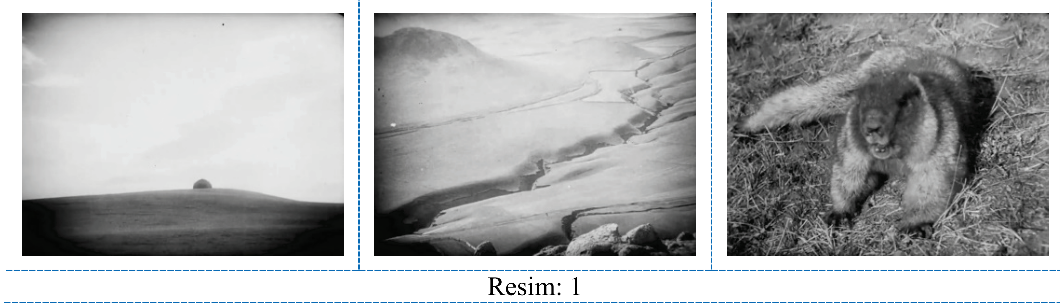
Kürkü çantasından çıkarmasını isteyen simsar kürkü alır ve karşılığında çok az bir para verir. Bunun üzerine hiddetlenen Bair bir anda simsara saldırır, onu korumaya çalışan adamını da çıkardığı bıçakla elinden yaralar ve kürkü orada bırakarak kaçar. Onu gören tanıdıkları Bair'e tanınmaması için bir başlık, kaçması için bir at ve tütün çubuğu

[23] Orj. Потомок Чингисхана. Filmin tez kapsamında hazırlanan Türkçe altyazılı versiyonuna metnin sonunda bulunan künye kısmından ulaşılabilir.

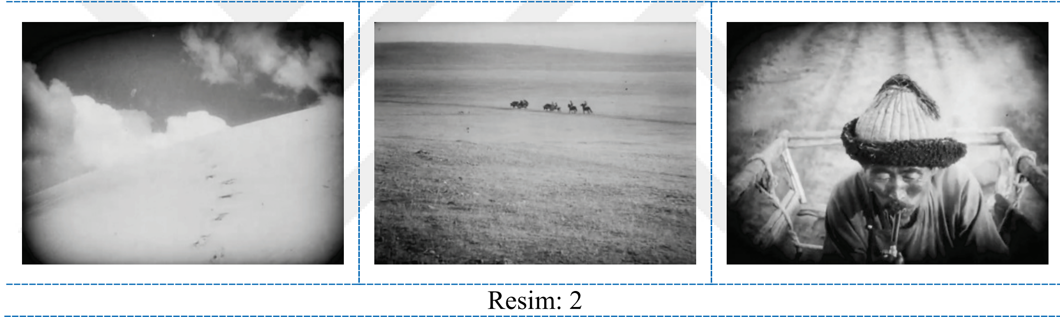
vererek yardım ederler. Dağlara çıkan Bair Kızıl Ordu milisleri ile karşılaşır ve çatışmaya giren bir komutanın hayatını kurtarır. Sonrasında da onlara katılarak yardım eder. O esnada canı pahasına vatanını koruyan, var gücüyle düşmanla çatışan milislerin konuşmalarından ve mücadelelerinden etkilenir. Ancak bir müddet sonra yakalanarak karargâha götürülür. Karargâhtaki komutan ise Bair ile hiç ilgilenmez ve şehirden uzakta bir yerde infaz edilmesini emreder. Sonrasında ise bir asker Bair'in üzerinden çıkan eşyaları getirir. Karargâh komutanı muskayı inceleyerek yaverinden içini açıp okumasını ister. Okuyamayan yaver, bunu ancak Misyoner Rahip'in okuyabileceğini söyler ve onu çağırır. Rahip muskadan çıkan şecerenin çok değerli olduğunu ve sahibi olan kişinin doğrudan doğruya Cengiz Han'ın torunu olduğunu ispat ettiğini söyler. Bunu duyduğu anda büyük bir şaşkınlık yaşayan komutan derhal Bair'in geri getirilmesini emreder. Arkasından koşan askerler, onu vurmak için götüren askerin Bair'i çoktan infaz etmiş olduğunu öğrenirler ve yaşıyor olabilme ihtimaline karşın yanına giderler. Bulduklarında hala nefes aldığını fark ederek derhal karargâha getirirler. Bair uzun bir cerrahi operasyonla kurtarılır.

Karargâh komutanının niyeti, hâkimiyet sağlamakta güçlük çektikleri bölgede ellerini güçlendirebilmek için Bair'i Cengiz Han'ın torunu olduğu gerekçesiyle kral ilan etmek ve onun vasıtasıyla da krala biat eden halkı himaye altına almaktır. Birkaç gün sonra kendisine gelen ve iyileşmeye çalışan Bair tam olarak olan biteni anlayamamış olsa da ilk anda hiçbir şeye itiraz etmez. Ancak kendisinin kral ilan edileceği seremoniden önce, pazara getirdiği kürkünü gasp eden simsarın da karargâha geldiğini görür. Yaralı haliyle yeniden saldırır. Karargâhtan kaçan Bair, bir anda çıkan ağaçları yerinden sökecek kadar kuvvetli bir fırtınayı ve yüzlerce atlı partizanı arkasına alarak emperyalistlere saldırır. Film halkın zaferiyle sonuçlanır.

Filmin açılış sekansı kuraklıktan yarılmış toprakların ve uçsuz bucaksız çöllerin arasında uzaktan görülen bir yurta ile başlar. Aynı zamanda Sibirya Dağ Sıçanı olarak bilinen Marmota Sibirica adlı kemirgen de zaman zaman ekrana gelir. Moğol mutfağının değerli yemeklerinden birisinin ana malzemesi olan bu sıçanın açlıktan ve susuzluktan dolayı düşmüş olduğu zayıf ve çelimsiz hali, uzakta gösterilen yurta'da yaşayan ailenin genel durumu hakkında da bir fikir vermektedir (Resim: 1).


Resim: 1

Filmin başından itibaren gösterilen, çöl, susuzluktan çatlamış topraklar, kurumuş dere yatakları, yağmura dair hiçbir emare taşımayan gökyüzü, uzaklardan görünen küçük kervanlar, at ya da araba üzerinde giden insanların sürekli olarak tütün çubuğu kullanmaları Sovyet Doğusu'nun karakteristik unsurları olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim: 2).


Resim: 2

Bir grup ihtiyar Moğol pazara giderken arkadaşlarına uğrayarak onu da almak isterler. Yurtanın önüne geldiklerinde bağlı halde bulunan son derece bakımsız, toza toprağa bulanmış iki köpek ile çelimsiz ve vahşi birkaç at dikkat çeker. Hayvanların durumları yaşanan hayatın ne denli zor ve yoksunluk içinde olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

Gelen misafirler, efendinin pazara gelip gelmeyeceğini sorarlar (Resim: 3). Evin hanımı ise "efendinin hasta olduğunu, pazara gelemeyeceğini" söyler. Evin hanımının kavrulmuş teni, yorgun ve cansız yüzü, bükülmüş beli, ağarmış saçları ve eski giysileri evin ahalisinin yaşam koşullarını göstermesi açısından önemlidir (Resim: 4). Hanımın son derece nizami şekilde örülmüş saçları, küpeleri ve konuşurken eğilmesi ise Doğulu toplumunun yaşam tarzları ve davranış kalıpları konusunda fikir veren detaylar olarak karşımıza çıkmaktadır. O esnada yeni uyandıkları belli olan iki çocuk dışarıya çıkarak kapıda belirirler (Resim: 5). Çocukların ayaklarına bol gelen ayakkabıları, üstlerindeki

yırtık ve kendilerine büyük gelen giysileri, Doğunun fakirliğine ve çocuklara karşı olan özensizliğe yapılmak istenen vurgunun bir parçası olarak kendisini göstermektedir.

Resim: 3	Resim: 4	Resim: 5

Gelen misafirlerin oturur oturmaz tütün çubuklarını çıkarmaları ve hemen hasta yatan evin beyine de uzatarak ikram etmeleri toplumun sağlık ve hastalık gibi konularda ne denli rahat olduğunu göstermektedir. Misafirlere hiçbir ikramda bulunulmaması da dikkat çekicidir. Bu durum yine evde yaşanan yokluğun bir işareti olarak kendisini gösterir. Yurtun önünde ise bir sırığın ucuna takılmış, uçları parçalanmış beyaz bir bayrak dalgalanmaktadır. Ara yazılarda, “bu bayrağın ev sahibinin sağlık durumunu gösterdiği” ifade edilerek, Doğulu halklara özgü olan geleneksel bir iletişim yolu hakkında bilgi verilirmiştir. Yurta sahibi çok hasta olduğunu ve pazara gelemeyeceğini belirttikten sonra “pazara oğlum gidecek” diyerek yatağın altından bir kürk çıkarır. Bu, zor günler için saklanmış, son derece kaliteli ve nadir bir kürktür. Kürkü gören ev ahalisinin ve misafirlerin gözleri parlar. Öyle mutlu olurlar ki sevinçlerini “artık her gün yemek yiyebileceğiz” diyerek ifade ederler. Bu ifade ailenin artık yiyecek yemek bulmaktan bile aciz olduğunun göstergesidir.

O esnada yurtanın diğer köşesinde Manastırdan gelen bir Lama’nın dua ettiği görülür. Ara yazılarda “bilge, şifacı ve manastır için bir vergi tahsildarı” olarak tanıtılan Lama, bir yandan tespih çekerek, bir yandan zil çalarak, bir yandan da eline aldığı çanları sallayarak dua etmektedir. Aynı zamanda göz ucuyla da yurtanın içinde olan biteni izleyip kulak kabartmaktadır. Bu sahneyi, din ve şifa işleriyle meşgul olması gereken bir rahibin hala dünya işlerinden, maldan ve zenginlikten gözünü alamaması olarak yorumlamak mümkündür. Duasını bitiren Lama, hanımın bu çabasına verdiği karşılığı yetersiz bularak babasının Bair’e verdiği kürkü zorla almaya çalışır. Bair’in karşılık vermesi üzerine bir boğuşma başlar. Onlar kavga ederken evdeki hiç kimsenin müdahale etmemesi ve

umursamaz bir şekilde olup biteni izlemesi dikkat çekicidir. Doğu toplumunun kayıtsızlığına yapılan bu atıf filmin ilerleyen kısımlarında da yinelenecektir. Bair ile mücadele edemeyen Lama kaçar ve atına binerek hızla uzaklaşır. Evin hanımı, Lama'nın kocasının zor günler için sakladığı kürkü çalmaya çalıştığını kendi gözleriyle görmesine rağmen, ona saldıran oğluna çıkışır ve Lama'yı kaçırdığı için tepki gösterir. Bu davranış Doğulu insanın, haksız dahi olsa inandığı bir şeyden asla vazgeçmeyen, özellikle de dini inançlarla ilgili bir mesele ise kesinlikle geri adım atmayan tutucu ve cahil yapısına özenle yapılmış bir hatırlatma olarak izleyiciye sunulur. Hanım uzaklaşan Lama'nın ardından yerde bir muska bulur. Az önce ellerindeki son kürkü çalmak için oğlu ile kavgaya tutuşan Lama'nın düşürdüğü muska, yaptığı ahlaksızlığa rağmen annenin gözünde hala muteberdir. Bu yüzden pazara giderken yolda kendisini koruması için oğluna verir. Oğlu hanımına "atı eyerle" diyerek bineğinin hazırlanmasını ister. At eyerlemenin kaba güç ve tecrübe isteyen bir iş olmasına rağmen Bair'in bunu eşinden istemesi doğulu erkek ile kadın arasındaki ilişkiye dair de bazı ipuçları vermiştir. Bu tutum, doğulu erkeğin her daim emredici, buyurucu pozisyonda olduğunun ve eşini de buna göre konumlandırdığının açık bir göstergesi olmuştur.

İkinci Sekansa pazar sahnesiyle giriş yapılır. Pazar yeri son derece kalabalık ve hareketlidir. Pek çok insan ve at arabası hareket halindedir (Resim: 6). Etraftaki boşluklarda kılıç gösterisi yapan Çinliler pazara gelen Moğollar tarafından, utangaç tavırlar ve büyük bir neşe ile seyredilirler. Seyircilerin yüzünde özellikle vurgulanan şaşkınlık ve utangaç gülüşler, Doğulu toplumun hayatında işten ve yaşam mücadelesinden başka hiçbir şeyin olmadığının, bu yüzden de bu tür bir eğlenceyi izlerken ne yapacağını bilemediğinin yansıması olmuştur. Diğer yandan, pazar yeri çekimlerinde sadece birkaç kadının kadraja girmesi de önemli bir detaydır. Doğulu kadının, yukarıda da ifade edildiği üzere kocasının buyruklarını yerine getirmek ve evi çekip çevirmek üzerine kurulmuş olan kısıtlı sosyal hayatı, pozisyonunu bakmakla yükümlü olduğu ev ile sınırlamış ve pazar yeri gibi kamusal alanlarda yer almasına mâni olmuştur.

RESİM: 6

RESİM: 7

RESİM: 8

Dikkat çeken bir diğer detay ise pazara gelmiş olan neredeyse tüm Moğolların tüküre tüküre tütün içmesine rağmen ekrana zaman zaman getirilen Rus kökenli insanların sigara ya da tütün çubuğu ile görüntülenmemeleri olmuştur (Resim: 7). Burada yapılan bir diğer vurgu da giyim kuşam olmuştur. Rus kökenli insanların saç, sakal ve bıyıklarıyla, hatta giydikleri paltolarıyla şık, temiz ve derli toplu insanlar olması, Moğolların ise son derece pejmürde, tozlu ve özensiz bir görünümde olması dikkat çekicidir (Resim: 8).

Filmde bu sahneden itibaren yeni bir alan açılır ve Emperyalizmin soğuk yüzüne dair emareler kendisini göstermeye başlar. Bölgenin genel mimarisine aykırı olarak gözüken ahşap ve tahkimatlı bir yapının kapısında, boyuyla, posuyla ve neredeyse bütün vücudunu kaplayan kürküyle en az kapı kadar heybetli bir adam ve onun yanında konuşlanmış olan yaveri belirir. Özgüvenli duruşuyla, kasketiyle, ağzında çevirdiği purosuyla ve parlayan çizmeleriyle, bir anlamda Çarlık rejiminin burjuva kesimini de çağrıştıran bu kişi, bölgedeki kürkleri yok pahasına satın alan emperyalist güçlerin bir devlet görevlisi olarak karşımıza çıkar (Resim: 9). Ara sıra kadraja giren askerler, emperyalistlerin sahip olduğu gücün ve kuvvetin temsili gibidir. Simsarın yüzündeki ifade, emperyalizmin temsilcisi olarak son derece sert ve gaddar, duygusuz bir kişiliğe sahip olduğunun göstergesidir.

RESİM: 9

RESİM: 10

Bair ise o esnada pazarda bulunan insanlara heybesinden çıkardığı olağanüstü güzellikteki tilki kürkünü göstermektedir. Pazarda gösteri yapan Çinlilerden birisi bunu fark ederek kapıda duran simsara koşar ve haber verir. Çinlinin önce eğilerek selam vermesi ve bahşiş alacağı umuduyla haberi büyük bir sevinçle vermesi, Doğulu karakterin içinde bulunduğu işgüzarlığı ve aşağılık kompleksini ortaya koyması açsından önemlidir. Simsar bu haberi duyduktan sonra, hizmeti karşılığında Çinliye bir adet madeni para verir. Ancak bu parayı adama uzatmak yerine gelişigüzel bir şekilde önündeki basamağa atar. Adam da derhal eğilerek parayı alıp gider. Burada verilmek istenen mesajlar dikkat çekicidir. Birincisi pazarda dolaşan kaliteli kürkün haberini, gösteri yapan bir Çinlinin getirmiş olmasıdır. Moğol topraklarında bir Moğol pazarında, yani hayatın nabzının attığı yerde, Moğolların hayretler içinde eğlenerek izlediği Çinli göstericiler etraftan duyduklarını emperyalistlere yetiştiren birer hafiye gibi çalışmaktadırlar. Burada Doğulu toplumların sorgusuz sualsiz yaşamlarında, etraflarında olan biten hiçbir şeyin farkında olmadıkları vurgulanmıştır. Gösteri yaparken bir yandan kendilerini hayretlere düşüren, bir yandan da onlar eğlenirken hayatlarına dair önemli detayları öğrenip düşmanlarına ulaştıran insanları idrak edememeleri bunun en büyük göstergesi olmuştur. İkinci mesaj ise simsarın parayı elden vermek yerine yere atmasıdır. Bu hareket, karşıdaki kişinin parayı almak için eğilmesini ve parayı yerde tozun toprağın içinden çıkarmasını gerektirmektedir –ki bu da emperyalistlerin gözünde Doğulu insanın ne kadar değersiz ve aşağılık olduğunun gösterilmesi adına önemli bir detay olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir diğer önemli ayrıntı ise, bahşiş karşılığı bu hafiyeliği yapan kişinin özellikle Çinli olarak gösterilmesindeki maksattır. Bu tercih, Çarlık döneminde Moğolistan üzerinde görülen Çin hâkimiyetine yapılmış bir atıftır. Ekim Devriminden sonra Sovyet idaresinin Çarlık döneminde Çin ile yapılmış bazı anlaşmaların revize edilmesi hususundaki girişimleri ve tavizsiz baskılarıyla özellikle Dış Moğolistan'ın özerkliği korunmuş, sonrasında ise 1924'ten 1980'lerin sonlarına kadar sürecek Sovyet kuklası bir Moğolistan yaratılmıştır (Elleman, 1994, s. 108-109). Bu kurgunun bölgedeki Sovyet iktidarının oturduğuna ve "hain" Çinlilerin etkisinin ortadan kalktığına dair izlenim vermek için inşa edildiği açıktır.

Simsarın adamı pazara giderek kürkün sahibi olan Bair'i bulur ve sanki o hür bir insan değilmişçesine kolundan tutup paldır küldür ofise getirir. Adamın Bair'e karşı olan tutumu, Emperyalistlerin Doğulu insanın bireysel hak ve özgürlüklerine el koyduklarının, onlarınsa itiraz etme noktasında çok da hassas olmadıklarının ifadesi olmuştur.

Üçüncü Sekansla, birlikte senaryonun özü de kendisini göstermeye başlar. Bair'in ofise getirildiği esnada içeride büyük bir kalabalık vardır ve simsar önüne getirilen kürkleri inceleyerek ödeme yapmaktadır. Kürkleri alıp üstünkörü inceledikten sonra köşedeki bir yığının üzerine atması ve karşılığında kürkü satan yerliyi memnun etmeyecek düzeyde düşük bir ücret ödemesi göze çarpar. Simsarın ücreti öderken parayı yine satıcının eline değil, özensiz bir şekilde tezgâhın üzerine atması, satıcının ise paranın azlığından rahatsızlık duymasına, sahte mi değil mi diye dişiyle kontrol etmesine rağmen paranın fırlatılarak verilmesinden hiç rahatsızlık duymaması önemli bir detay olarak verilmiştir. Yukarıda da değinildiği üzere Doğulu insan profilinin maddiyat konusundaki hassasiyetini insanlık onuru, kişisel hak ve özgürlükler konusunda göstermediğine vurgu yapılmıştır. Simsarın parayı içi ağzına kadar dolu büyük bir kasanın içinden alması ise emperyalist güçlerin hak, hukuk, emek, paylaşma ve alın teri gibi değerler taşımadıkları ve insanların emeği karşısında son derece cimri ve gaddarca bir tavır takındıklarının yansıması olmuştur. Simsarın adamı Bair'i ofise getirdiğinde herkesin önüne geçirip tezgâha götürür. Bair o an kürkü satmaktan vazgeçmiş gibi görünse de heybesindeki tilkiyi zorla çıkartırlar (Resim: 11). Kürkün mükemmelliği karşısında salondaki kalabalık bir anda tezgâhın önüne yığılır ve simsarın kaç para vereceğini görmek için birbirini ezercesine izlemeye başlar (Resim: 12).

RESİM: 11	RESİM: 12	RESİM: 13

Bair, simsar kürkü incelerken büyük bir gururla onu seyreder ve "artık her gün bir şeyler yiyebileceğiz" ara yazısı geçer (Resim: 13). Bu ifade, bölge insanının en büyük gereksiniminin hala "günlük iaşesini temin edebilmeden" öteye geçemediğinin,

dolayısıyla ihtiyaçlar hiyerarşisi bakımından bilinçlenme aşamasına geçemediğinin açık bir ifadesi olmuştur. Babasının 500 gümüşten ucuza sakın verme diyerek gönderdiği Bair gururla beklerken, simsarın tezgâha yalnızca 12 para atması ve kürkü de sıradan bir kürkmüşçesine diğer yığınların içine fırlatması Bair'in bireysel tekâmülüne adım atması açsından filmin kırılma noktası olarak karşımıza çıkar. O anda salonda simsar, simsarın adamı ve yapılan alımların kaydını tutan bir yazıcıya karşılık olarak onlarca Moğol bulunmasına ve hepsi de kendilerine verilen parayı çok az bulmasına rağmen hiç kimsenin tek kelime etmemesi, itiraz ve başkaldırı kültürünün olmaması açısından Doğulu halkların karakteristik bir özelliği olarak vurgulanır. Bair ise bireysel bir hareketle simsarın üzerine atılarak kürkünü geri almaya çalışır. O esnada yerli halk onca kalabalığına rağmen olacaklardan korkarak birbirini ezercesine salondan kaçarlar. Çıkan arbedeyle simsar yere düşer, para kasası ise yere devrilir ve bütün paralar etrafa saçılır (Resim: 14). O esnada Bair istediği kadar para alıp kaçabilecekken, paraların yüzüne bile bakmaz. Paraların saçılması metafor olarak Bair'in o an itibariyle uyandığının, halkının gasp edilen toplumsal değerlerinin, gasp edilen paradan daha kıymetli olduğunun ayırdına vardığının işareti olmuştur.

Kendisine yardım etmesi beklenen ve yaklaşık 50 kişiden oluşan kalabalığın arkasına bile bakmadan kaçarken (Resim: 15), Bair'in üzerine saldıran yazıcı ile içeride tek başına boğuşması bunun en önemli göstergesi olmuştur. Kavga esnasında kendisinin boğazını sıkan yazıcıdan kurtulmak için can havliyle belindeki bıçağı çeken Bair bir anda yazıcıyı elinden yaralar ve kan akmaya başlar. Bu olay, "bir emperyalistin kanının dökülmesi" itibariyle son derece önemlidir. Bair'in fırsattan istifade kaçmasının ardından yazıcı büyük bir şoka girer ve kapıya koşarak kanlı elini tutup havaya kaldırır. O esnada ekrana "beyazın kanı döküldü" ifadesi ara yazı olarak verilir (Resim: 16).

RESİM: 14	RESİM: 15	RESİM: 16

Bahsi geçen "beyaz kan" ifadesinin, filmde seçkin, burjuva, aristokrat ve emperyalist gibi sıfatları eş zamanlı olarak taşıyan işgalci kuvvetlerini kapsayan bir metafor olarak kullanılmış olabileceği gibi filme konu olan 1920'lerin başında Moğolistan'da Kızıllara karşı ciddi bir direniş yaratan Beyaz Muhafızları hatırlatmak için kullanılmış olması da ihtimal dahilindedir (Bradsher, 1972, s. 545). "Beyaz kan" ifadesinin filmle aynı yıllarda kıta Amerika'da yaşanan Kızılderili olayları hakkında yayınlanan kitaplarda (Sipe, 1929, s. 63) kıta Amerika'ya yerleşen Avrupalılar için de kullanıldığı düşünüldüğünde "işgalci ve emperyalist" özellikleri birleştiren bu tür bir yorumlama yapmak yanlış olmayacaktır. Filmdeki yazıcının kanı aktığı anda yaşadığı şokun sebebi o güne kadar emperyalist güçlere karşı hiç kimsenin direnmemiş olması ve dolayısıyla da hiçbir işgalcinin bu şekilde bir sivil tarafından kanının dökülmemiş olmasıdır. Yazıcının bu durumu kendisine yakıştıramadığı, içine sindiremediği ve yaşadığı şeyi onuruna yediremediği için bu denli şaşırıp tepki verdiği açıktır. Diğer yandan Bair'in yaptığı şey ise o güne dek gösterilememiş olan bir cesaretin ürünü olarak bireysel tekâmül ile başlatılmış yerli bir devrim niteliğindedir. Bair gibi mezrada yoksulluk içinde yaşayan, avcılıktan başka hiçbir yeteneği ve kürkçülükten başka hiçbir geçim kaynağı olmayan sıradan bir adamın her şeye hükmeden, yenilmez emperyalistlerin kanını dökmesi her açıdan büyük bir kırılma noktası olmuştur. Bu hareket, yoksul ve sinmiş Doğunun içinde bulunan potansiyeli göstermesi açısından filmi izleyen Doğu halkları için motivasyon kaynağı olabilecek önemli bir perspektif taşımaktadır.

Bair'in kaçmasının ardından çalmaya başlayan savaş davullarıyla dördüncü sekansa giriş yapılır. Bir kıta askerin olay yerine intikal edip tüfeklerini hazırladıkları görülür (Resim: 17). Pazar ise bir anda dağılır. Esnaflar dükkânları kapatırken, halk da büyük kalabalıklar halinde tozu dumana katarak olay yerini terk eder. Yüzlerce insanın korku ve endişe ile ardına bile bakmadan kaçması, Bair'in yalnız başına gösterdiği cesaretin vurgulanmasının farklı bir yolu olarak karşımıza çıkar. Film, bir yandan emperyalistlerin yarattığı korku ve paniği bir yandan da askerlerden en az 4-5 kat fazla sayıda olan Doğu halkının birleşme ve direnme hususundaki isteksizliğini ortaya koyar. Öte yandan Bair'in yarattığı uyanışın boşa gitmediği de görülür. Saklanmak için gittiği tenha bir yerde yanına gizlice 5-6 kişi gelir. Ona burada durmamasını, derhal kaçmasını

söylerler. Ayrıca boğuşurken pek çok kişisel eşyasını düşürmüş olan Bair'e destek olurlar. Birisi başlığını çıkarıp Bair'e giydirir, birisi eldivenlerini, bir başkası ise tütün çubuğunu vererek eksiklerini tamamlarlar (Resim: 18). Bu sahne vasıtasıyla bir anda kaçıp ortalıktan kaybolan yüzlerce insana rağmen 5-6 kişinin de olsa bu direnişe omuz verdiği anlaşılır. Kaçanlarla yardım edenler arasındaki sayıca fark, bir anlamda Doğuya atılan tohumların ne derece yavaş ve zahmetli şekilde filizlendiğinin ifadesi olarak karşımıza çıkar.

RESİM: 17

RESİM: 18

Bu sarsıcı olaylar, emperyalist güçlerin filmdeki en rütbeli üyesi olan karargâh komutanını da hikayeye dahil eder. Şef olarak hitap edilen karargâh komutanı son derece keskin hatlarla, karakteristik bir şekilde yansıtılır. Önce uzaktan bir kadrajla atı üzerinde ekrana gelir. Ardından deri eldivenlerine, simsiyah ve parlak çizmelerine, sonrasında ise elinde tuttuğu kamçısına yakın çekim yapılır. O esnada kırlaşmış pos bıyıkları, tıknaz ve şişman yapısı özellikle vurgulanır. Komutan "*isyancının 24 saat içinde teslim edilmemesi durumunda bütün halkın ibreti âlem için cezalandırılacağı*" tehdidini savurur. Şefin hem sağdan sola hem de soldan sağa bakar vaziyette iki ayrı şekilde gösterilmesi, filmde yalnızca "emperyalistler" sıfatıyla temsil edilen bu işgalci kuvvetlerin, uluslararası kamuoyunda kime karşılık geldiğine dair ilk ipucu da verilmiş olur. Komutanın ufukta hem doğuya hem de batıya baktığı intibahını uyandıran bu kadrajları, kastedilen emperyalistlerin –filmin ilerleyen kısımlarında da netleşeceği üzere, Birleşik Krallık'ı işaret ettiği yönünde yorumlamak yanlış olmayacaktır (Resim: 19).

Sığınabileceği tek yerin Tayga olduğuna kanat getiren Bair, kendisini kâh karlı tepelerde, kâh çorak arazilerde, kâh ormanlarda kâh donmuş nehirlerde bulacağı bir kaçışın içinde bulur (Resim: 20). Kaçarken donmuş bir nehrin üzerinden geçtiği sahneler temsil ettiği değerler itibariyle önemlidir. Hz. İsa'nın İncil'de geçen (Matta, 2013, s. 1028-29) meşhur suda yürüme hadisesine benzerliğiyle dikkat çekmektedir (Resim: 21).

RESİM: 19

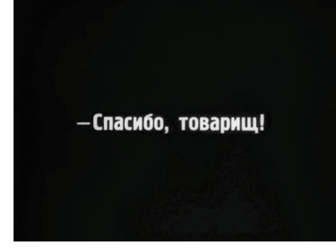
Yaklaşık bir dakika boyunca üç farklı açıdan ekrana getirilen bu uzun yürüyüş, İsa Peygamber'in, kendisi su üzerinde yürürken elçilerini de yürümeye davet etmesi, ancak elçilerin bir süre yürüdükten sonra suya batmaları sonrasında "ey az imanlı, neden kuşkuya kapıldın? Şüphe etmeyeceksin denildiğini duymadın mı" şeklinde çıkıştığı bu hadise ile yapılan anıştırma, devrime bütün kalbiyle kuşku duymaksızın inanan devrimcilerin, bu inançla her şeyi başarabileceğine işaret etmektedir.

RESİM: 20 RESİM: 21

Dağlara çıkan Bair bir süre çaresizce gezinir. O esnada emperyalist güçlerle Kızıl Ordu'ya bağlı partizanlar dağlarda çatışmaktadırlar. Ekrana gelen sahnelerde, teçhizatlarıyla, makinalı tüfekleriyle ve üniformalarıyla tamamen profesyonel bir ordunun, üniformaları olmayan, dolma tüfekle ve kılıçla çatışan ancak tüm imkânsızlıklara rağmen canla başla mücadele eden bir partizan grubunun çatıştığı görülmektedir. O esnada ekrana gelen bir partizan için "Şef, uzak Donbass'tan bir madenci" ara yazısı verilir ve makinalı tüfek başında bekleyen bir işgalciye doğru usulca yaklaştığı anlar ekrana gelir. Partizanların şefinin Donbasslı ve madenci olması önemli bir ayrıntıdır. 1917-1921 yılları arasında Ukraynalı milliyetçilerle Bolşevikler arasında yaşanan savaş, Sovyet Tarihçiliğinin nazarında İç Savaş'ın bir parçası olarak görülürken, Ukrayna tarihinde ise Bağımsızlık Savaşı olarak yer bulmuştur. Barındırdığı zengin kömür yatakları açısından Sovyet demir ve çelik sanayisinin enerji kaynağı olan Donbass bölgesi, madenlerin mülkiyeti, maden

işçileri, işçi hakları, işçi hareketleri, tutuklamalar, uzaklaştırmalar ve bütün bunlarla birlikte Ukraynalı milislerin direnişleri sebebiyle bir türlü durulmamıştır (Graziosi, 1995, s. 102-105). Zira Donbass kömürünün alternatif bir kaynak olan Kuzbass kömüründen hem maliyet hem de kalite bakımından üstün olması (Jasny, 1963, s. 287-288) bölgenin kontrolünü vazgeçilmez kılıyordu. 1929 yılında mevcut kömür ihtiyacının %77,3'ünü karşıladığı kayıtlara geçen kömür şehri Donbass'taki çatışmalar uzun yıllar boyunca durulmamış, Shakhty Olayları ile (Kuromiya, 1991, s. 158) 1929 yılında bile Moskova'yı meşgul etmeye devam etmiştir. Ukrayna üzerindeki hak taleplerinin haricinde işçi hakları ve çalışma koşullarının zorluklarıyla da öne çıkan Donbass'tan bir madencinin kalkıp 4.750 km uzaktaki Moğolistan'a gelerek Moğolların emperyalist hegemonyasından kurtulması adına partizanların şefi sıfatıyla gönüllü bir milis olarak savaşması ve hatta bu uğurda ölmesi, filmin 1928 yılında yapılmış olması dolayısıyla aynı dönemlerde yaşanan Shakhty olayları ile doğrudan ilgili olduğu izlenimini vermektedir. Diğer bir deyişle film, Doğulu halkların aydınlatılması, işgalci yapılardan arındırılması ve modern Sovyet insanına dönüştürülmesi temaları çerçevesinde inşa edilmiş olsa da Donbasslı şef üzerinden de dönemin haberlerine yansıyan Ukrayna olaylarında "Moskova Hükümetinin hak hukuk gözettiği ve madencilerin de tam bir teslimiyetle Moskova'nın yanında olduğu" izlenimi verilmeye çalışılmıştır.

Makinalı tüfek başında duran askere gizlice yaklaşıp saldıran Donbasslı madenci kendisini bir boğuşmanın içinde bulur. Bir kayanın ardından onları gizlice izleyen Bair uzun müddet hiçbir şey yapmadan olanı biteni izler. Bair'in bir süre hiçbir şey yapmadan durması, onun henüz tarafı olmayan bir direnişçi olduğunu gösterir. Ancak bir noktada fikri değişir ve koşmaya başlar. Donbasslı madenci boğuşmanın bir anında askerin üzerine çıkar ve iki eliyle birden boğazını sıkar ve onu sarsar (Resim: 22). Bu hareket, Bair'in kürk alım ofisinde yazıcı ile yaşadığı boğuşmada yazıcının kendisinin boğazını sıktığı sahne ile birebir benzerlik içerir (Resim: 23). Kullanılan paralel kurgu ile Bair'in öfkesi tetiklenir ve emperyalistlerin kendisine yaptığı bu kötülüğü, başka bir insanın onlara yaptığını, yapabildiğini gördüğü anda tarafını seçer ve bu direnişten cesaret alarak saldırıya geçip Donbasslı madenciyi kurtarır. Boğuşma esnasında askeri de kayalıklardan atarak öldürür. Kendisine yardım eden yabancıya uzun uzun bakan şef "teşekkürler yoldaş" diyerek minnetini bildirir (Resim: 24).



RESİM: 22 RESİM: 23 RESİM: 24

Bair'in yüzünde şaşkın ve gururlu bir ifade oluşur. O an itibariyle kişisel olgunlaşmasının yeni bir merhalesine geçer ve artık yoldaşlarda biri olur. "Teşekkürler yoldaş" ifadesine verdiği bu gururlu tepki, üzerinde durmaya değerdir. Doğulu halklarda insanların bireyler olarak değil aileler, topluluklar ya da klanlar halinde yaşayıp o şekilde kabul görmeleri, iletişimde bireylerin değil grupların muhatap alınması, düşmanlıkların, barışların, sevinçlerin, üzüntülerin ve olayların da yine kişiler değil gruplar halinde yaşanması, Bair'in bireysel girişiminin değerini arttırmaktadır. Bir birey olarak yaptığı jestin karşılığının doğrudan doğruya kendi kişiliği üzerinden görmesi, özgürleşmesi hususunda önemli bir katkı ve gurur kaynağı olarak öne çıkarılmıştır.

Ardından Şefle birlikte makinalı tüfeği yerinden sökerek kamp alanına yönelirler. Yolda çapraz ateşin içinde kalırlar ve Şef vurulur. Yolda yardıma gelen milislerle toplanarak kampa doğru yola çıkarlar. Ancak Bair'e at kalmaz. O esnada bir kadın milis Bair'e "arkama atla" der (Resim: 25). Bair bir anlık şaşkınlığın ardından kadın milisin arkasına biner. Aynı kadının kampa vardıklarında bir bebek emzirdiği de görülür. Bair bu manzarayı hayretle ve neşeyle karşılar (Resim: 26). Kadın partizanın bu davranışı, Lenin'in 19 Kasım 1918'de Tüm Rusya Emekçiler Kongresi'nde sarfettiği *Tüm kurtuluş hareketlerinde devrimin başarısı kadınların ne kadar katılım gösterdiklerine bağlıdır. Sovyet gücü, bağımsız bir kadın proletaryası için her şeyi yapıyor"* (Lenin, 1969, s. 185-187) ifadesiyle ve Stalin'in yaratmaya çalıştığı "süper kadın" kavramıyla doğrudan alakalı bir yansıma olarak karşımıza çıkmaktadır. Doğurma, annelik, ev hanımlığı, işçilik ve cephedeki kocaya destek gibi pek çok yeteneği ve donanımı bünyesinde barındıran bir model olarak öngörülen "süper kadınlığı" (Usha, 2005, s. 149) mezrada emperyalistlerle çatışan, kampta ise çocuğunu emziren kadın üzerinden görmek mümkündür. Özellikle her şeye rağmen doğurganlığın devamına dair vurgu, Stalin'in ulusun sanayileşmesine ve

yüksek doğum oranlarına duyduğu ihtiyacın da (Liu, 2019, s. 250-253) bir göstergesi olarak yorumlamak mümkündür.

RESİM: 25 RESİM: 26

Kampa ulaşan Bair kalabalık partizan grubu içerisinde Rusların yanında kendisi gibi Moğol milisleri de görür. Moğol milisler Rusların içinde kendilerine özgü giyimleri ve tütün çubuklarıyla dikkat çekerler. Bir müddet sonra herkes Bair'in etrafına toplanır ve katılımından dolayı kendisini kutlarlar. Bu durum kendisini bir hayli memnun eder ve aidiyeti artar. Bair'in bir Buryat olması tesadüfi değildir. Kasım 1920'de, Bolşevik orduları Doğu Sibirya'da Beyaz Rus kuvvetlerine üstünlük sağladıktan sonra, üç genç Buryat-Moğol, Dış Moğolistan'ın Çin kontrolüne girme tehlikesine karşı yardım istemek için Moskova'ya gitmişler ve Lenin tarafından kabul edilmişlerdir. Lenin bu üç gençle ilgilenmiş ve "Sovyetlerin bağımsız bir Moğolistan devleti kurulmasına destek olacağını" ifade etmiş, "kurulacak devletin Marksist örgütlü bir devlet olması" hususunda da tavsiyelerini sunmuştur (Bradsher, 1972, s. 545-546). O dönem özellikle iç Moğolistan'da güçlü olan Çin, yozlaşmış Budist hiyerarşisine karşı da kayıtsızdı. Moskova bir yandan Çin'in iç Moğolistan'daki statüsünü tanırken, bir yandan da bu statüye muhalefet edebilmek adına laik bir yapı kurmaya çalışıyordu. Bu yapı için en iyi adaylar ise Moğolistan'ın Buryat ve Kalmık şubeleriydi. Yukarıda bahsi geçen, Moskova'ya Lenin ile görüşmeye giden üç gençten ikisinin dönüş sonrasında idam edilmesi de (Bradsher, 1972, s. 547) Sovyetlerin bölge halkı üzerinde etkisini arttırması açısından önemli bir dayanak oluşturmuştur. Bair'in bir Buryat-Moğol olarak temsil ettiği politik ve sosyolojik arka Planı bu şekilde özetlemek mümkündür.

Kampa getirilen Donbasslı Şef, aldığı yaraların etkisi ile bir süre sonra iyice kötüleşir. Bütün partizanların etrafına toplanmasını ister ve onlara belli belirsiz bir sesle, son sözleri olarak "Kızıl Ordu'yla iletişimi koparmamalarını, Moskova'yı dinlemelerini,

Lenin'e kulak vermelerini" salık vererek ölür. Buradaki Moskova ve Lenin vurgusunu da yukarıda sözü edilen üç gençle alakalı olarak yorumlamak mümkündür. Sekansın son sahnesinde, Şef ölürken partizanlarla tek tek tokalaşır ve öldüğü esnada yanında bir Moğol bulunmaktadır.

Filmin beşinci Sekansıyla birlikte kamera karargâhta olup bitenlere çevrilir. Ara yazılar ile "Halka bağını güçlendirmek için Karargâh, işgal şefi ve şefin eşi Büyük Manastır'ı ziyaret edecekler. Diplomasi özel bir giyim ve hazırlık gerektirir" ifadeleri verilir. O esnada ekrana onlarca ayakkabının olduğu bir giyinme odası (Resim: 27), üzerinde onlarca parfümün, esansın ve makyaj malzemesinin bulunduğu bir masa gelir (Resim: 28). Bir yandan da karargâh komutanı ile eşine yıkanmaları, saçlarının yapılması ve giyinmeleri için etraflarında dönen hizmetçiler gösterilir (Resim: 29).

RESİM: 27

RESİM: 28

RESİM: 29

Getirdikleri kürkleri yok pahasına alan karargâhın zenginliği göz doldurucudur. Hizmetçilerinin onları taparcasına hazırlaması, koku üzerine koku, makyaj üzerine makyaj yapmaları, çizmelerin ve kıyafetlerin büyük bir özenle parlatılması, kadına bir korse takılarak iplerinin tek tek ayarlanması, yozlaşmış, sahte ve düzmece insanların iktidarını sembolize etmektedir. Aynı şekilde, ilerleyen kısımlarda bahsi geçecek olan Manastır'ın zenginliği de dikkate değerdir. Karargâh ve Manastır için verilen bu perspektif iki ayrı noktaya temas etmektedir. Birincisi Doğulu halkın dünyaya dair hiçbir emelinin olmaması, ezilmekten, yok sayılmaktan ve başkaları kendi değerlerini sömürüp zenginleşirken kendilerinin yoksulluk içinde yaşamayı çaresizce kabullenmeleridir. İkinci temas ise olayı Sovyetler açısından çok daha zorlu bir sosyo-politik gerçeğe bağlamaktadır. Marksist Teori'nin özünde kapitalizmin yerini alarak kendisini gerçekleştiren bir Komünizm olması sebebiyle henüz kapitalizm ile tanışmamış yahut daha da kötüsü tanıştığını idrak edememiş, endüstriyel anlamda varlık gösteremeyen,

gününü kurtarmaya odaklı, cahil, pragmatik, yönelimsiz, geri kalmış köylülerden oluşan karanlık yapılı Doğu ulusları ile iletişim için nasıl bir frekans yaratılabileceğinin belirsizliğidir (Baabar, 2021, s. 2-3). Lenin her ne kadar Marksizm'in teamüllerine sıkı sıkıya bağlı olduğunu dile getirse de, bir yandan da geri kalmış Doğu'ya kapitalizm şartını baypas ederek nüfuz edebilmenin "etik" yollarını aramıştır (Blufer, 1974, s. 58-59). Bu açıdan, tarih boyunca filme konu olan Moğolistan bölgesinde herhangi bir Batılı emperyalist gücün işgalci kuvvetler olarak hegemonya kurduğu görülmemiş olmasına rağmen bu tip bir perspektif ortaya konması önemlidir. Film yaratılan bu kurmaca işgal ile bir yandan rejimin o bölgedeki etkisini meşrulaştırırken bir yandan da gelecekte olabilme ihtimali olan hayali bir işgal planına karşı kendilerini korudukları izlenimi verilmeye çalışılmıştır. Bu da yukarıda da belirtildiği üzere Emperyalist Kapitalizm'in üzerine inşa edilmiş Sosyalizmin çok daha sağlıklı bir gelişim süreci göstermesindendir (Buchanan, 1976, s. 80-81). Buradan örtülü olarak ortaya çıkan gerçek ise, Doğulu toplumların, hayatlarında hiç yaşamadıkları tarihi olaylarla bile yönlendirilebilecek derecede cahil ve telkine yatkın bir pozisyonda olduklarıdır.

Karargâh Şefi'nin ve eşinin hazırlıkların tamamlanmasının ardından, yaverine "güneş batmadan önce civar köylerden 200 sığır toplanmasını" emreder ve kortej halinde Manastır'a doğru yola çıkılır. Yol hem uzun hem de son derece bozuktur. Buradan Moğolistan sahasının fiziksel imkânlar itibariyle de gelişmemişliği, doğru düzgün bir yol dahi olmaması üzerinden verilmiştir. Manastır'a varıldığında son derece büyük bir tören hazırlığı olduğu görülür. Filmde baştan sona en ince detaylarına kadar kayda alınan bu bayram, Tzai olarak bilinen en önemli dini günlerden birisidir. Pudovkin ile Cengiz Han'ın Torunu filmi de dahil olmak üzere pek çok filmde birlikte çalışan Anatoli Golovnya'nın ifadesiyle bu görüntüler, "o günlerde hala varlık gösteren bir Manastırda çekilmiş ve film ekibinin ricası üzerine, normalde farklı bir zamanda yapılan Tzai bayramı kutlamaları Lama'nın izniyle çekim için öne alınmıştır (Golovnya, 1973, s. 146-148). Golovnya'nın Manastır için kullandığı "hala varlık gösteren" ifadesinden, filmin çekildiği yıl olan 1928'de, 1920 itibariyle başlamış olan laik Sovyet etkisinin artmasıyla dini yapıların faaliyet alanlarının daraldığı sonucuna ulaşmak mümkündür.

RESİM: 30 RESİM: 31 RESİM: 32

Manastır'daki ihtişamın büyüklüğü hayrete düşürücüdür. Karargâh ekibi Manastır'ın avlusuna girdiğinde görkemli bir karşılama yapılır (Resim: 30). Lama Şef'e ipek olması muhtemelen beyaz bir kumaşa sarılı altın bir heykelcik hediye eder (Resim: 31). Bunun karşılığında Şef de Lama'ya ve Manastır'ın ileri gelenlerinin yakalarına büyükçe altın madalyonlar takar (Resim: 32). Karşılıklı hediye takdiminin ardından kutlamaları izlerler. Avluda tam bir cümbüş yaşanır. Bakımlı ve güzel binalar, devasa heykeller ve anıtlar, çeşit çeşit kostümler, maskeler, başlıklar, yöreye özel eşi görülmemiş, üflemeli ve vurmalı çalgılar göz doldurur. Filmin bu kısmı etnografik ve dini anlamda incelenebilecek son derece nadir bir kayıt içermektedir (Resim: 32).

RESİM: 32

Protokol ekibi gösteriyi izlerken, arka planda farklı şeyler olmaktadır. Paralel kurgu ile aktarılan sahnelerde, işgalci kuvvetlerin civar köylere yayılarak köylünün ellerindeki hayvanları silah zoruyla zapt ettikleri ve bu suretle çaldıkları hayvanlardan

oluşan büyük bir sürü ile karargâha doğru hareket ettikleri görülür (Resim: 33). Ardından Kızıl Ordu'ya bağlı partizanlar ortaya çıkarlar ve sürüyü işgalcilerinden elinden alırlar.

RESİM: 33

Büyük hayvan hırsızlığının Karargâh Şef'inin bölgede daha fazla söz sahibi olmak ve hegemonyasını daha rahat bir şekilde yayabilmek adına, kendi deyimiyle "diplomatik" bir ilişki kurmak için halkın her türlü zenginliğini sömürdüğü görülen Manastır'a gittiği esnada yaşanması zamanlama bakımından önemlidir. Buradan iki ayrı anlama ulaşılması mümkündür. Birincisi, İşgalci kuvvetler ve Manastır sakinleri tam bir işbirliği içinde kendi çıkarlarını korumaya çalışırken, arka planda zaten yoksul olan halk soyulmaktadır. Bu, halkın cahilliğine ve akılsızlığına yapılmış bir vurgudur. Muhtemel kuvvetle o an Manastır'da ibadet halinde olan insanların hayvanları da çalınmaktadır. Bu da dinin halkı oyalayan zararlı ve menfaatçi bir yapılanmadan başka bir şey olmadığına, dolayısıyla halk için son derece zararlı olduğuna dair ortaya konan bir mesajdır. Diğer yandan halk ibadet halinde oyalanırken(!) onların geçim kaynaklarını emperyalist hırsızlardan koruyanların, canları pahasına savaşan partizanlar olması da güvenilecek tek yerin Kızıl Ordu olduğu hususunda yapılmış bir vurgudur.

Manastır'da ise avludaki ihtişamlı gösteri bitmiş ve protokol üyeleri tapınağa, reenkarne olarak yeni doğan bebek Lama'nın yanına geçmişlerdir. "bebek Lama'nın insanları duyup anlayabildiği ancak konuşamadığı" ifade edilir. Şef söz alarak, "ölümünüzden dolayı üzgün, yeniden doğumunuzdan dolayı da sevinçliyiz" diyerek bebek Lama'nın önünde, elini madalya ve nişanlarının bulunduğu göğsüne götürerek eğilir. Emperyalistlerin kendileri dışında saygı duyup eğildikleri tek varlık olarak gözüken bebek Lama ise kendi halinde bir bebekten farksız olarak etrafını izlemektedir. Burada da bebekten medet uman, etrafında el pençe durarak önünde eğilen Doğulu topluma ve onları aldatmak için onlardanmış gibi görünen emperyalistlere dikkat çekilir.

Buryat Budist topluluğu, Çarlık Rusyası'nda Ortodoks Kilisesinin düşmanca tavırlarına ve dönemin güvensizlik atmosferinde sayısız kısıtlamaya rağmen yetkililere azami sadakat göstererek ve Çar'a iyi bir tebaa olabilme arzusunu ortaya koyarak hayatta kalabilmeyi başarmıştır (Amogolonova, 2018, s. 243). 1917 yılında iktidara gelen Rusya Geçici Hükümeti'nin 20 Mart 1917 tarihinde çıkardığı dini ve ulusal kısıtlamaların kaldırılmasına ilişkin kararname (Sergeyeva, 1917, s. 60) ile tüm inançlar eşitlenmiş ve özgürleşmiştir. Budist Tapınağı bu suretle kendi kendisini yönetebilir hale gelerek rahatlamış ve yayılma imkânı bulmuştur. Bu yayılma ise Çarlık döneminde Şamanist Buryatlara karşı Ortodoksların yürüttüğü misyonerlik faaliyetleriyle bir şekilde Hıristiyan olan ancak kendilerini etnik kökenlerinden arındırıp Rus üst kimliğinde birleştirmek isteyen Ortodoksluğu bir türlü benimseyemeyen Buryatlar üzerinde olmuştur. Buryatlar etnik kökenlerine bağlı şekilde yaşamalarına müsaade eden Budizm'e hızlı bir şekilde geçiş yapmışlardır (Amogolonova, 2020, s. 142-143). İlerleyen yıllarda Sovyet rejimi Budizm'e karşı bir süre hoşgörülü yaklaşsa da sonrasında Budizm'i ortadan kaldırmaya ve yerine Sovyet komünizminin dinin yalnızca gericilik ve cehaletle ilişkilendirildiği ateist doktrinini uygulamaya yöneldiler (Amogolonova, 2018, s. 258). Kültür Devrimi, Budizm'i de hedef alan kampanyalar başlattı ve Manastırların yağmalandığı, din adamlarının tutuklandığı ya da infaz edildiği şiddet içeren bir sürece girildi. Bu acelenin ve keskin dönüşün önemli nedenleri de vardı. Zira Sovyet Rusya'nın Moğolistan'daki başarısı, dış Moğolistan'da bulunan Buryat-Moğolistan'ın "Budist Doğu'da sosyalizmin ileri karakolu olarak" yaratacağı kapasiteye bağlıydı. Dolayısıyla bu yeni kurulan özerk alan, dinden ari bir şekilde kendi sorunlarını ne kadar çabuk ve etkili bir şekilde çözebilirse, bölgedeki Sovyet etkisinin de o nispette sağlamlaşacağına dair bir inanç bulunmaktaydı. Eğer Buryat-Moğollar, diğer Moğolları sosyalizme götüreceklerse, azgelişmişliğin en büyük sorunlarını yaşamış ve üstesinden gelmiş olmaları gerekiyordu. Bu da Bashkuev'in ifadesiyle "salgın hastalıklarla mücadeleden, kişisel ve toplumsal hijyenin öğretilmesine, dengeli beslenmeden, spora, alkolizmden, erken cinsel yaşam ve rastgele cinsel ilişki hususlarında eğitime kadar" dört dörtlük bir sosyo-kültürel dönüşüm anlamına geliyordu. Buryat-Moğollara ileri Doğu'daki Sovyet tarzı modernleşmenin ajanları olarak biçilen bu rol hakkında konuşurken, o günün Bolşevik terminolojisinde Buryat-Moğolların toplu halde "aydınlanmamış insanlar" olarak tanımlandığını da akılda

tutmak gerekir (Bashkuev, 2015, s. 4-5). Diğer yandan Sovyet iktidarının Budizm'le mücadelesi yalnızca din ve gericilik bağlamında değildi. Motivasyonun önemli dayanaklarından birisi de Budizm dolayısıyla zarar gören ekonomiydi. Budist öğretinin can almayı, et yemeyi yasaklaması ve dolayısıyla da vejetaryenlığa teşvik etmesi (Phelps, 2004, s. XIII), bölge halkının coğrafi şartları gereği zaten sınırlı olan iktisadi faaliyetlerini içerisinde yapabileceği en uygun iş kolu olan besi hayvancılığını da baltalıyordu. Bütün bu faktörler göz önünde bulundurulduğunda, filmde üzerinde özenle ve uzun uzun durulan Budizm meselesi için niçin bu kadar mesai harcandığı açıktır.

6. Sekansla birlikte aksiyon da başlar. Manastır'daki tören devam ederken, aniden bir haberci belirir ve Şef'in yaverine ulaşarak, çok tehlikeli olaylar olduğunu ve derhal Manastır'ı terk etmeleri gerektiğini bildirir. Bu haber üzerine Şef, eşi ve beraberindeki askerler hızlı bir şekilde oradan uzaklaşırlar. Ekibi yolda başka bir askeri birlik karşılar ve Şef'i korumak için eşlikçi olurlar. Ahaliden çalınan hayvanları askerlerden kurtaran partizanların etrafa dağılmaları sebebiyle alınan bu aksiyon sebebiyle herkes tedirgin olur ve askerlerle partizanlar arasında çatışmalar yaşanır. Şef karargâha geldiğinde bir asker "Moğol bir partizanın yakalandığını" ifade edip üzerinden çıkan kişisel eşyaları bırakır ve ne yapılması gerektiğini sorar. Yakalanan kişi Bair'dir. Şef, "şehirden uzakta bir yere götürülerek infaz edilmesini" emrettikten sonra önüne getirilen eşyaları karıştırır (Resim 34). Eşyaların içinde, bir bez parçasına sarılmış şekilde buldukları muska dikkatlerini çeker ve içinden çıkardıkları yazılı belgeyi okumaya çalışırlar. Yazının eski bir Moğol yazısı olduğunu söyleyen yaver, "karargâhtaki misyonerin eski Moğol yazısı konusunda uzman olduğunu" söyleyerek çağırmaya gider (Resim 35).

RESİM: 34	RESİM: 35	RESİM: 36

İşgalci kuvvetlerin kendilerine bağlı bir misyonerleri olması ve misyonerin çok tuhaf bir şekilde eski Moğol yazısı konusunda uzman olması dikkate değer bir ayrıntıdır. Buradan hareketle emperyalistlerin, telkinle hareket etme konusunda zafiyeti bulunan

duygusal Doğu toplumunu manevi anlamda da tesir altına almak için özel bir uğraş verdikleri anlaşılır. Eski yazıyı okumayı başaran misyoner büyük bir şaşkınlık yaşar ve "elinde tuttuğu yazının bir şecere olduğunu, ait olduğu kimsenin doğrudan doğruya Cengiz Han'ın torunu olduğunu ispatladığını" söyler (Resim 36). Bunun üzerine "biraz önce infaz için gönderilen partizanın derhal canlı bir şekilde geri getirilmesi" emredilir. O esnada Bair kendisini götüren asker tarafından infaz edilmiş ve uçurumdan yuvarlamıştır. Bair'in infazdan hemen önce askerin verdiği sigarayı reddetmesi de, artık tam bir uyanış içinde olduğunun, emperyalistlerin hiçbir şeylerine muhtaç olmadığın yansıması olmuştur. Karargâhtan gönderilen askerler Bair'i uçurumun dibinde ağır yaralı halde bulup geri götürürler. Bair saatlerce süren bir ameliyata alınır (Resim 37).

RESİM: 37

Bozkırın ortasında, halkın günlük yiyeceğe bile muhtaç olduğu bir yerde bu kadar doktorun ve tıbbi malzemesin bulunması, aldığı kurşun yaralarıyla ölmek üzere olan bir insanın acil müdahale ile kurtulabilmesi dikkat çekicidir. Yurtada hasta yatan Bair'in babası, Manastır'dan gelen bir rahibin tütsüler yakarak, ziller çalarak aradığı şifaya muhtaçken, hemen ötede bir karargâhta emperyalistlerin harika bir ameliyat gerçekleştirebilmeleri önemli bir mesajdır. Doğulu insanın yaşadığı bu haksızlığın ve yoksunluğun sebebi ise işgalci kuvvetler kadar uyanmamakta ve direnmemekte ısrar eden durağan Doğu halkıdır.

Şefin amacı, Bair'i iyileştirmek ve üzerinden çıkan şecere vasıtasıyla onu Cengiz Han'ın torunu ilan etmektir. Bu suretle onu kukla bir Moğol hükümdarına dönüştürerek, yerli halkın yönetilmesini kolaylaştırmaktır. Şef Bair ameliyattayken, "onu yeryüzünün hükümdarı yapacağız ve gücümüze güç katacağız" der. Başka bir rütbeli ise avcunda Manastırda kendilerine hediye edilen buda heykeline bakarak üzerine içtiği sigaranın dumanını üfler (Resim: 38). Emperyalistler, bir ellerine Cengiz Han'ın soyundan geldiği

sandıkları düzmece bir hükümdarı, diğer ellerine ise halkın büyük çoğunluğunun manevi anlamda bağlı olduğu bir Manastır'ı alarak bölgenin tek hâkimi olabileceklerine inanmaktadırlar. Buradan hareketle, artık halkın dört bir taraftan kuşatıldığı ve bu saatten sonra da kendilerini uyandırabilecek hiçbir şeyin kalmadığı izlenimi verilir. Bu durum, gelenekler, eski inançlar, yozlaşmış din kültürü ve cahillik gibi sebeplerle kendi kendisini heba eden Doğu halklarının sıradan bir görüntüsü olarak karşımıza çıkar. Karargâh Şefi kendisinden son derece emin bir şekilde destek için Manastır'a haber verilmesini ister. Ulaşan haberin üzerine Manastır avlusunda büyük bir ateş yakılır, danslar ve kutlamalar başlar (Resim: 39).

RESİM: 38 RESİM: 39

Filmdeki şecere olayı her ne kadar bir kurgudan ibaret olsa da, tarihte kendisini Cengiz Han'ın soyu ile ilişkilendirerek güç kazanmaya çalışan liderler de olmuştur. Bunlardan birisi, 1644 – 1911 yılları arasında Çin'de hâkimiyet süren Mançu – Qing hanedanının kurucusu Nurhatsi olmuştur. İktidarı döneminde Tibet Budizmi Cengiz Han'ı bir tanrı olarak övmeye başlamış ve Nurhatsi kendisini Cengiz Han'ın reenkarnasyonu olduğunu iddia etmiştir (Batbayar, 2021, s. 1). Diğer yandan 1920'li yıllarla başlayan ve 1930'ların ortalarında Buryat aydınlarının sürgünleri ve imhalarıyla durma noktasına gelen milli uyanış, bugün Cengiz Han'ın soyu kavramı üzerinden yeniden kendisini göstermiş ve günümüzde Buryat – Moğol ulusunun kimlik inşasında önemli bir unsur olarak öne çıkmıştır (Nowicka-Rusek & Zhanaev, 2014, s. 387-388). Buradan da anlaşılabileceği üzere Cengiz Han'ın soyundan gelmek şecerenin sahibi olan kimse için ayrıcalık, bu ayrıcalığı yaşayan yerli halk için bir onur, onu kukla olarak yönetmeyi planlayan emperyalistler için büyük bir fırsat, Sovyet iktidarı içinse şecerenin halkta karşılığı olması bakımından büyük bir tehlikedir. Filmin özünü oluşturan bu meseleyle, şecerelerin güvenilmez kaynaklar olduğu, emperyalistlerin bu tür olayları kendi menfaatleri için kullandıkları ve mühim olan şeyin herhangi birinin soyundan

gelmek değil, güçlü bir Kızıl Ordu direnişçisi olmak olduğu vurgulanmıştır. Bu hamle ile Cengiz Han'ın soyundan gelme kavramının içi boşaltılmış, basitleştirilmiş ve sahteciliğin bir çeşidi gibi gösterilerek Buryat-Moğol halkının bu tür olaylar üzerinden milli duygularının uyanması engellenmeye çalışılmıştır.

Bair'in ameliyatı bittikten sonra, operasyonu yürüten doktor ellerini yıkayıp bir havluyla uzun uzun kuralar. Sonra da büyük bir sevinç ve gururla "hazır!" diyerek eliyle Bair'i gösterir. Ekrana "Çok yaşasın! Asya, Kralın güçlü himayesi altında" ara yazısı gelir. Doktorun buradaki tavrı ve sunuş şekli, Dr. Frankeştayn'ın yarattığı canlı karşısında hissettiği kadar gururludur (Resim: 40). Bir müddet sonra kendine gelen Bair'e durum anlatılır ve iyileştikten sonra bir seremoniyle kendisin halka hükümdar olarak tanıtılacağı bildirilir. O esnada Bair sargılar içinde olması itibariyle tam bir mumyaya benzer (Resim: 41). Etrafındaki askerlerin yardımlarıyla yürüyebilmesi ise piyon intibahı yaratır. Üzerinde iğreti şekilde duran sabalık ise korkuluk görüntüsü oluşturur (Resim: 42).

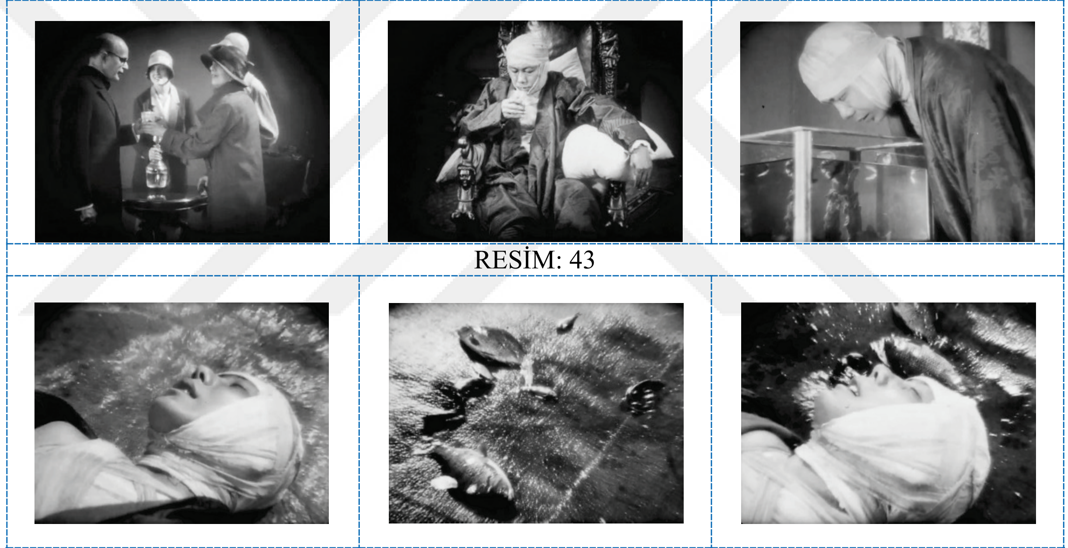
RESİM: 40

RESİM: 41

RESİM: 42

Yeni hükümdarı tasdik etmek ve bağlılıklarını sunmak için Manastır'tan gelen rahipler ve lüks giyimleri itibariyle cemiyet hayatından oldukları anlaşılan bir grup kadın Bair'in olduğu odaya girerler. Manastır Rahipleri politik bir amaç için oradalarken, kadınların tavırlarından ve bakışlarından, bir gün önce yoksul, vahşi bir partizanken bir gün sonra Cengiz Han'ın torununa dönüşen soylu hükümdar Bair'i "seyretmeye" geldikleri anlaşılır. Meraklı bakışlar altında olan biteni idrak etmeye çalışan Bair, Doğulu bir karakter olarak kafese konmuş, yabani bir hayvan muamelesi görür. Bir rahip yanına gelip elini başına koyarak, "geleceğin hükümdarının ruhunu eğitiyoruz" der. O esnada kadınlarda biri karargâh misyonerine, "ona meşhur olduğunu söyleyin" diyerek elindeki dergiyi uzatır. Buradan hareketle meselenin medyaya da taşınarak halk üzerinde bir merak ve farkındalık yaratılmak istendiği tespiti yapılabilir.

Bir müddet sonra odaya giren Şef, "çevredeki Knezlerin bağlılıklarını bildirmek üzere huzura geldiklerini" söyleyerek misyonerden çevirmesini ister. Ardından yerli bir adam içeriye girerek "Knezinin 2.000 atlı ile itaatlerini sunduğunu" söyleyerek elinde tuttuğu bir yazılı belgeyi ve yanında getirdiği ipek olması muhtemel bir kumaşı kendisine takdim eder. Bir süre sonra odada yalnızca üç kadın ve Bair kalır. Bair'in sehpada duran sürahiye doğru baktığını fark edip susamış olduğunu düşünen kadınlar ona su vermek isterler. Bir kadın sürahiyi tutar bir diğeri bardağı tutar. Üçüncü kadın ise doldurulan bardağı Misyoner'e verir, o da Bair'e götürür. Dünün yabani ve yoksul köylüsünün, bir gecede bir bardak suyu dört kişinin takdim ettiği bir hükümdara dönüşmesi dikkat çekicidir.



RESİM: 43

Bair gerçekten susamıştır ancak kendisine sunulan bardağı birkaç kez kokladıktan sonra yavaşça yere döker. O esnada gözü masanın üzerindeki akvaryuma kayar. Güç bela yerinden kalkıp topallayarak akvaryuma yaklaşır ve içine ağzını sokarak su içmeye çalışır. O esnada başı döner, akvaryumla birlikte yere düşer. Bair bayılır, akvaryum ise parçalanır (Resim: 43). Bu filmin en çarpıcı, en vurucu sahnelerinden birisi olarak karşımıza çıkar. Bair yerde baygın uzanırken akvaryumdan dökülen sular etrafını sarar. Balıklar ise başının çevresinde can havliyle zıplamaktadırlar. Bair bir gecede hükümdara dönüştürülse bile, yabani kişiliği değişmemiştir. Kendisine takdim edilen su, muhtemelen beklemiş bir su olduğu için, tertemiz nehirlerden, derelerden yahut dağlardaki el değmemiş gözlerden su içmeye alışkın olan bu adam, suyu beğenmeyerek reddetmiştir.

Akvaryum ise içindeki baloncuklarıyla ve yüzden balıklarıyla akan bir nehir izlenimi yaratmıştır. Henüz tam olarak iyileşememiş olan Bair, hayalle gerçeği ayırt edemeyerek akvaryumdan su içmeye çalışmıştır. Yere düştüğünde harika bir perspektifle verilen etrafında akan su ve zıplayan balıklar ise şu an hapsolarak tutulduğu modern dünyada, özlemini duyduğu yoksul ama doğal hayatı temsil etmiştir.

Yedinci Sekans itibariyle iyileşmeye başlayan Bair askerler tarafından seremoniye hazırlanır. Bir yandan giyim kuşam için ölçüler alınırken bir yandan da Şef'in emriyle düzgün yürümeye çalışır. Bair bu sahnede tam bir kukla gibi görünür. Terzinin paçaların ölçüsünü almak için ayaklarına kadar eğilip canhıraş çalışması dikkate değerdir (Resim: 44). Bair bütün bunlara son derece asık bir suratla ve nefret dolu bakışlarla eşlik eder. Karargâhın rütbelileri ise bir köşeden büyük bir keyifle ve heyecanla Bair'i izlerler (Resim: 45). Bair'e son derece şık bir smokin giydirilir ve yürümesi istenir. Misyoner yanına yaklaşarak sanki değerli bir bibloya dokunurmuş gibi Bair'in saçsız başını okşar (Resim: 46).

RESİM: 44

RESİM: 45

RESİM: 46

Bair'in elindeki kürkü yok pahasına satın almaya çalışarak bir anlamda gasp eden ve farkında olmadan bütün bu olayları başlatan simsar da o gün bir teğmeni görmek için şehre gelmiştir. Teğmenin evine gittiğinde onu yerli bir uşak karşılar. Uşağın yaptığı işten son derece memnun bir yüz ifadesine sahip olduğu görülür. Efendisini soran simsara evde olmadığını söylediğinde, simsar tarafından yakasından tutularak tartaklanır ve kenara fırlatılır. Genç Moğol kendisine gösterilen bu şiddeti hakaret olarak görmez ve rahatsızlık duymaz, herhangi bir mukavemette ya da itirazda bulunmaz. İçeri giren simsar "burada kimse yok mu" diye bağırınca içeriden bir odacı asker gelir. Simsar az önce uşağa bağırıp çağırıp şiddet uygularken, askeri gördüğü anda derhal kibarlaşır, yüzünde son derece nezaket dolu bir gülümseme oluşur. Teğmenin toplantıda olduğunu öğrenince odacıdan telefon etmesini ister. Telefonda teğmen ile görüşürken hemen şapkasını çıkarıp eline alır.

Simsar karakteri hem emperyalist güçlerin sahadaki temsilcisi olarak hem de ekonomik anlamda, halka hak ettiği değeri tayin eden kişi olarak temsil ettiği kavram son derece önemlidir. Moğol uşağı insan yerine koymayarak gösterdiği nefret ve şiddet, bir yandan uşak nezdinde Doğulu insana atfedilen, uygun görülen kişiliği yansıtırken, bir yandan Emperyalist insana yakıştırılan vahşiliğin yansıması olmuştur. Ayrıca bu sahne ile yerli olmasına rağmen emperyalistlere hizmet eden, uşaklık yapan pragmatik Doğulu insan tipinin hainliği ve acizliği vurgulanmıştır. Simsarla telefonda konuşan Teğmen, onun da akşamki törene katılmasını istedikten sonra telefonu genç bir kadına verir. Simsar kadınla konuşunca heyecanlanır ve hazırlanıp toplantıya gider.

RESİM: 47

Simsar toplantının yapılacağı salona girdiğinde telefonda konuştuğu kadınla karşılaşır ve yanında getirdiği kürkü "bu canavar, vahşi bozkırlarda cesur bir avcı tarafından avlanmıştır" diyerek kendisine hediye eder. O esnada salona giren Bair simsarı gördüğü an tanıyarak neye uğradığını şaşırır. Canı pahasına korumaya çalıştığı, ailesinin en değerli varlığı olan kürkü kadının boynunda görünce şaşkınlığı büyük bir öfkeye dönüşür. Yavaşça yürüyerek kürkü kadının boynundan çekip alır. Simsar ise Bair'in yeni statüsünden habersiz üzerine atlayarak yumruklarını savurur. Ancak etraftakiler tarafından tutularak uzaklaştırılır. O esnada salonun diğer tarafında yapılan hazırlıklar ekrana gelir. Ortada birkaç masa ile arkalarına asılmış Birleşik Krallık bayrakları görülür. Filmin başından beri, Emperyalist Kapitalizmin temsilcisi olarak yansıtılan ancak kim

olduklarına dair pek detay verilmeyen işgalci güçlerin kimlikleri ilk kez net bir şekilde de ortaya konur (Resim: 48).

Bair'in kadının üzerine yürümesini bir türlü kendine yediremeyen simsar "beyazların onurlarının korunmasını ve esmer alçakların tecavüzlerinden korunmasını talep ediyorum" diyerek haykırır. Şef ise simsara "geri çekilmesini" emreder ve hazırlıklara devam eder. Bir yandan da Bair'e geleneksel bir kıyafet ve başlık giydirilir.

RESİM: 48

Şef, Hükümdarın halka takdim edilmesiyle birlikte imzalanacak olan anlaşmayı okur. "Bair'in ülkenin hükümdarı olarak Kraliyete boyun eğmeyi taahhüt etmesi, halkın Kraliyete, en kaliteli ürünleri en düşük fiyata satmasının sağlanması ve bunun karşılığında Kraliyetin hükümdarı güçlendirmeyi taahhüt etmesi, ayrıca karşılıklı çıkarların kutsal sayılarak gözetilmesi" maddeleri daktilo edilir. O esnada bir asker gelerek "tutuklanan bir şahsın bodrumda nezarette olduğu" bilgisini verir. Şef ise hiç önemsemeyerek infaz edilmesi emreder. Ancak tutuklanan Moğol askerlere direnerek kaçar ve yukarıya toplantı salonuna gelir. Kalabalık içinde çıkan arbedede Moğol öldürülür. Öldüren asker, bu manzara karşısında şok geçiren kadınları "o bir suçlu madam" diyerek teselli etmeye çalışır. Az önce Moğol halkını daha fazla soyabilmek adına düzmece anlaşmalar hazırlayan insanların, öldürdükleri bir Moğol için "ölümü hak eden bir suçluydu" demeleri ilginçtir. Bu olayla birlikte sabrı taşan Bair bir anda askerlere saldırır. Önüne gelen herkesi yere serdikten sonra aşağıya iner ve ahşap binayı ayakta tutan tahta direklerden birisini omuzlaya omuzlaya yıkar. Elinde bir kılıçla askerlerin üzerine

saldırır. Ortalık toz duman olduktan sonra da dışarıya çıkar. Bair'in tek başına binanın direğini yıkıp askerlere saldırması, bir metafor olarak işlenerek bireysel bir direnişin Emperyalizmin belini nasıl kırabileceği gösterilir. Film bu sahneden sonra büyük bir aksiyonla kapanış yapar. Moğol halkının Bair önderliğinde büyük bir direniş yarattığı ve etrafı darmaduman eden gerçek bir fırtına eşliğinde işgalci kuvvetleri yok ettikleri görülür (Resim: 49).

RESİM: 49

Pudovkin, bu filmiyle iklimin şiddetini her şekilde ve mevsimde hissettirdiği bir coğrafyada avcılık ve hayvancılıktan sağlanan belirsiz ekonomiye ayak uydurmak zorunda kalan Orta Asya nüfusunun sefaletini olabilecek en net şekilde ortaya koymayı başarmıştır (Dallet, 1992, s. 309). Pudovkin'in detaycılığı ve hassasiyeti pek çok filmde olduğu gibi bu filmde de sahneleri birer atlasa çevirmeyi başarmıştır. Çekimlerde gösterilen bu özen, 100 yıl önce Dış Moğolistan'da bir Budist Manastırı'nda düzenlenen törenden, kendi halinde işleyen bir deri pazarına, yaşlı bir adamın şifa bulma çabasından sıradan bir yurtada yaşananlara kadar pek çok konuda fikir sahibi olmamızı sağlamıştır (Ferro, Sinema ve Tarih, 2017, s. 63).

Filmin barındırdığı ve birbirinin peşi sıra verdiği sayısız mesajın ve metaforun, bütün bunlardan etkilenmesi ve bir uyanışla hayatına katması beklenen Moğolların zihninde ne derece etki ettiği sorgulanabilir. Dönemi itibariyle izleyiciler üzerinde yapılmış herhangi bir araştırma bulunmasa da, fikir alabilmek için, filmle ilgili olarak uluslararası camiada çıkan bazı tartışmalardan yararlanılabilir. Pudovkin'in bir yönetmen olarak yaratmış olduğu marka, onu uluslararası ölçekte bir sinemacı yapıyordu. Dolayısıyla ürettiği filmler dünyanın pek çok yerinde vizyona giriyordu. Cengiz Han'ın Torunu da başta Avrupa olmak üzere pek çok yere dağıtıldı ve 556,000 Rublelik bir ihracat gelirine ulaşmayı başardı (Turovskaya, 2006, s. 45). Film, konusu itibariyle özellikle farklı ülkelerdeki sosyalist grupların ve işçi derneklerinin dikkatini çekmişti.

Ancak son kısımda gösterilen Birleşik Krallık bayrağı çok ciddi tartışmalara yol açtı. Dönemin bazı sinema eleştirmenleri bu detayı, İngiliz askeri onuruna yapılmış kaba bir saldırı olarak niteledi. Bazıları ise filmin Hint pazarları ve Şangay'ın yerli mahallelerine yönelik olarak çekildiğini iddia etti. Bu dönemde filmin bir Fransız dağıtımcı tarafından ithal edilerek Şangay'da Fransız İmtiyaz (sömürü) Bölgesi'ndeki büyük bir sinemada gösterilmesi de dikkat çekicidir (Jen-Chih, 2017, s. 176). İngiltere'de yasaklanması ya da sansürlenerek vizyona girmesi tartışılırken, Almanya'da gösterilen kopyalarda ara yazılarda yapılan değişikliklerle işgalci kuvvetler eski Beyaz askeri lider Rus Baron Ungern Sternberg komutasındaki Bolşevik karşıtı birlikler olarak yansıtılıyordu. İngiliz sömürgesi olan Hindistan'da ise Asyalı sömürge tebaasının filmin son sahnelerindeki isyan görüntülerinin gösterilmesi durumunda "çirkin bir isyana" yol açılabileceği korkusu ile filmin ülkeye girişi gümrük yasakları çerçevesinde engellendi (Stollery, 2014, s. 97-103). Buradan hareketle filmin Moğollar üzerine yapmış olduğu, yoksul, sömürülen, geri kalmış, cahil, kadının potansiyelini fark edememiş, boyun eğmiş, isyan etme, direnme kültürü oluşmamış gibi etnografik, sosyolojik, tarihi, iktisadi ve politik tespitlerin benzer toplumlarda ciddi anlamda yankı bulduğu ifade edilebilir. Bu yankının yaratabileceği potansiyel tehlikelerin yöneticiler tarafından son derece kışkırtıcı ve tehlikeli bulunarak gösterimlerin engellenmesi hususunda gösterilen çaba ise Moğollar başta olmak üzere izleyen her toplumda ciddi bir reaksiyon yaratabilme gücü barındırdığının kanıtı olmuştur.

Diğer yandan, Sovyetler Birliği'nin, Doğu'nun geri kalmışlığı ve modernleşmesi konusundaki hemen hemen tüm basmakalıp düşüncelerini doğrulayıp pekiştiren Cengiz Han'ın Torunu, uyanışı ve Devrimi tamamen etnik Buryat erkekliği üzerinden gerçekleştirerek, coğrafyanın kendisine has ata erkil yapısına dokunmamıştır (Daşibalova, 2013, s. 261). Pek çok filmde özellikle üzerinde durulan "kadın uyanışı" ve "kadınsız devrim kök salamaz" sloganı, Cengiz Han'ın Torunu'nda göz ardı edilmiştir. Sebebi bilinmemekle birlikte coğrafyanın merkezden uzaklığı nispetinde kadınların da sosyal hayattan uzak oldukları düşünülürse, Moğol toplumu özelinde böylesine hassas bir konuya değinmek için şartların uygun olmadığı öne sürülebilir.

Filmi Asya'daki Moğol-Buryat kabilelerinin etnik yönlerini vurgulayarak yaratılan egzotik bir dram üzerinden destansı bir devrimci isyanı hikâyesine dönüştüren

(Widdis, 2003, s. 115) unsur ise döneme dair her türlü etnografik, sosyolojik, tarihi, dini ve politik detayı –maksatlı bir perspektiften de olsa– işlenmiş olmasıdır. Çinli akademisyen ve oryantalist Ma Hetian'ın 1920'lerin ortalarında İç ve Dış Moğolistan hakkında yazdığı seyahat notları da filmde yapılan Doğu ve Doğulu tahliliyle paralellik arzetmektedir. Ma Hetian yaşadığı çeşitli olaylarda Moğolları "kaba, kötü, güvenilmez, şüpheci, düzenbaz (özellikle Lamalar özelinde), dolandırıcı, kendini idare etmekte aciz, yönetilmeye muhtaç, entelektüel ve etnik açılardan aşağı" olarak tanımlamıştır. Ayrıca özellikle iç Moğolistan'da sığır, koyun ve keçi sürülerinin, at ve deve sürülerinin büyük çoğunluğunun kendi mülkiyetlerinde olmaması sebebiyle bekçiliğe ve çobanlığa talim etmek zorunda kaldıklarını ifade etmiştir. Moğol gericiliğinin yok edilebilmesi ve bu gidişatın düzelebilmesi için de Moğolların Çin gözetiminde kültürel bir intiharla bu kötü kimliklerinden arınmalarını önermiştir (Borchigud, 2002, s. 27-46). Ma Hetian'ın perspektifi ile filmin temel yargılarının ayrıştığı tek nokta, Ma Hetian'ın Moğolistan'da yaşanan kronik medeniyet sorunlarının sorumlusu olarak gerici Moğollarla birlikte bölgeye nüfuz etme çabasında olan Sovyet rejimini görmesidir. Filmde ise sosyalist bakış açısı çerçevesinde, aynı medenileşememe sorunlardan, gerici Moğollarla birlikte emperyalist güçler, Manastırın tahakkümü, kısmen de Çin tesiri sorumlu tutulmuştur.

KÜNYE	**Cengiz Han'ın Torunu / Asya Üzerinde Fırtına** **Потомок Чингисхана / Storm over Asia**	
	TÜR	Aksiyon
	YÖNETMENLER	Vsevolod Pudovkin
	SENARYO	Osip Brik İvan Novokshonov
	SİNEMATOGRAFİ	Anatoli Golovnya
	OYUNCULAR	Valery İnkizhinov A. Dedintsev
	YAPIM ŞİRKETİ	Mezhrabpom
	SÜRE	74 Dakika
Tez çalışması kapsamında hazırlanan Türkçe altyazılı versiyonu için:	**YIL**	1928
	ÜLKE	Sovyetler Birliği
https://bit.ly/potomok-cingizhana-kino	**DİL**	Rusça

4.3

TURKSİB: ÇELİK YOL[24]

Турксиб: Стальной путь

(1929)

Turksib Demiryolu, Birinci Beş Yıllık Plan'ın (Первая пятилетка 1928-1932) bir parçası olarak Orta Asya ile Sibirya'yı, diğer bir ifadeyle doğu-batı ekseninde işleyen Trans-Sibirya ile Trans-Hazar demiryolu hatlarını kuzey-güney yönünde birbirine bağlamak için yapılan 1445 km'lik bir demiryolu hattıdır. Turksib'le birlikte eş zamanlı olarak Güneydoğu Ukrayna'da bulunan Dneper Barajı ile Ural Dağlarının yakınında bulunan Magnitogorsk Demir-Çelik Fabrikası'nın inşaatları da yine Birinci Beş Yıllık planın en büyük ve gösterişli yapı faaliyetlerinden ikisi olarak kabul edilmektedir. Aynı dönemde yapılan her üç proje de ekonomik bir kalkınmanın parçası olduğu kadar sosyalist toplum inşasının parçaları olarak da kendisini göstermiştir. Ancak Turksib projesi, iki başlangıç noktasından birisinin Türkistan olması itibarıyla sosyalist toplum inşasının neredeyse demiryolu inşa süreciyle yarışacak derece öne çıktığı bir proje olmuştur. Viktor Turin tarafından çekilen 1929 yapımı Turksib belgeseli ise yapı süreci üzerinden Sovyetler Birliği'nin inşaat ve toplum mühendisliği alanlarında ne derece başarılı olduğunu ulusal ve uluslararası ölçekte tanıtan bir film olmuştur. Oryantal yönü ağır basan bir film olması Turksib'i dönemin Türkistanı'nı ve Kazak halkını Sovyetler Birliği nazarından, sosyalist perspektifle işlemesi açısından değerli bir örnek haline getirmiştir.

Filmin açılış sekansı, karanlıkta yavaş yavaş parlayan dalında bir pamuk parçasıyla başlar. Türkistan'ın pamuk üretimine elverişli bir toprak yapısına sahip olması itibarıyla, karanlık, coğrafyanın kendisini sembolize ederken karanlığın içinden bembeyaz şekilde kendisini gösteren pamuk ise endüstriyel üretim ve sanayileşme ile gelecek olan zenginliği ifade etmektedir. İşçilerin pamuğu dalından koparmasıyla birlikte

[24] Rusça Orj. Турксиб. Filmin adı Türkistan – Sibirya arasında inşa edilen demiryolunun adından gelmektedir. Tez kapsamında yapılan çeviri ile altyazılı olarak bu adres üzerinden izlenebilir. https://bit.ly/turksib-kino

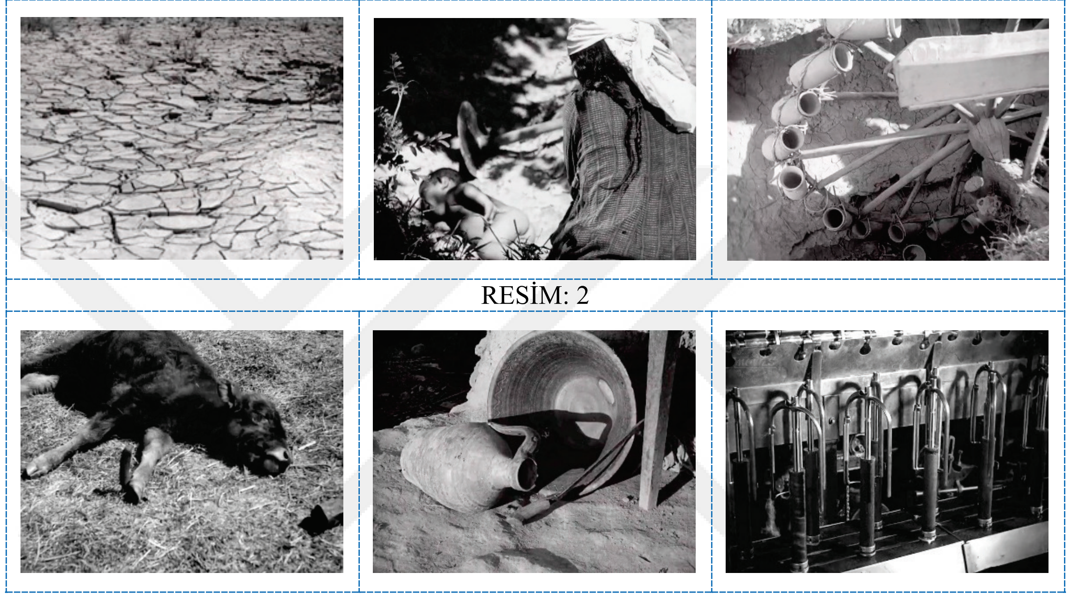
ekrana gelen dokuma tezgâhlarıyla, yeni bir üretim süreci başlar ve son teknoloji makinalardan geçen iplikle çeşit çeşit kumaşların, elbiselerin, giysilerin üretildiği, sanayinin gücünü gösteren bir kesit ekrana gelir (Resim: 1). Açılış sekansı her ne kadar pamuk ile başlasa da, filmin hammaddeden mamule geçişe odaklanması, başrolde pamuğun değil, tarladan fabrikaya giden yolun olduğunu ifade etmektedir.

Resim: 1

Fabrika bütün hızıyla işlerken ekran kararır ve "*Orta Asya'nın kavurucu topraklarında*" ara yazısıyla tarlada çalışan köylülere geçiş yapılır. Kafalarında bir başlık bulunan köylülerin üstleri çıplak bir vaziyette pamuk tarlalarında çapa yaptıkları görülür. Ara yazı ile "bulutların nadiren uğradığı ve yağmur getirmedikleri" ifade edilir. Önce kuraklıktan çatlamış tarlalar, sonra da susuzluktan boynunu bükmüş, kurumaya yüz tutmuş pamuk fideleri ekrana gelir. Bu sahneler bir yandan bölge halkının giyim kuşam ve çalışma şekilleri hakkında ipucu verirken bir yandan da Türkistan bölgesinin ne denli boğucu, kasvetli ve ölümcül bir coğrafyaya sahip olduğunu vurgular. Erkeklerle birlikte tarlada çalışan bir kadının sırtında bebeğiyle çapa yapması dikkat çeker. "Bebekli kadın", Sovyet sinemasının Orta Asya filmlerinde sık sık kullanılan bir imaj olarak, aynı anda pek çok şeyi yapmak zorunda olan Doğulu kadın profilini ve bu hizmetleri kadından bekleyen ataerkil aile tipini tanımlamaktadır. Paralel bir kurguyu, sırtında bebeğiyle koyun kırkan Altaylı kadın üzerinden 1931 Odna filminde de görmek mümkündür. Ancak aynı bebekli kadın imajı, 1928 Cengiz Han'ın Torunu filminde dağlarda çatışan, Kızıl Ordu'ya bağlı direnişçi bir Rus kadını üzerinde, buradakinin aksine Stalin'in yaratmaya çalıştığı, her şeyi başarabilen "süper kadın" kavramının yansıması olarak kullanılmıştır.

Tarlada işler sürerken, çalışan bütün köylülerin bir anda durdukları ve güneşin altında oturarak bir bekleyiş içine girdikleri görülür. Sıcaktan kavrulmuş yanık tenli köylülerin düşkünlüğü her hallerinden belli olmaktadır. Ellerinde çapalarından başka

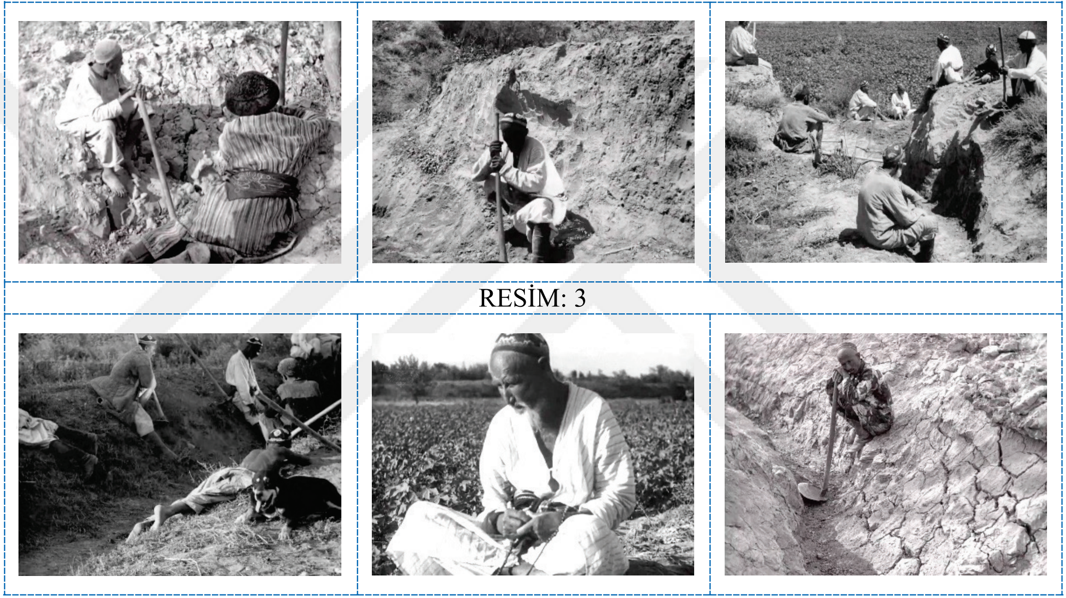
hiçbir alet olmaması ve bu susuzluğa çare bulabilmek için ellerinden hiçbir şey gelmemesi dikkat çekmektedir. Bazı köylüler ise tespih çekerek dua etmektedirler. Kuraklıktan ötürü tam olarak gelişememiş pamuk fideleri, susuzluktan dili sarkmış köpekler, gıdasızlıktan dolayı ölüme terke edilmiş buzağılar, kaynamayan boş tencereler ve susuz testiler, yaşamını doğanın insafına bırakmış olan Doğu toplumunun çaresizliğini gözler önüne serer (Resim: 2).



RESİM: 2

Derede akan suyu debisinden yüksek kanallara taşımak için toprak kaplardan yapılan su çarkları da antik dünyayı anımsatan halleriyle dikkat çeker. Yine aynı sekansın bir parçası olarak verilen, başörtüsü kaymış, saçları dağılmış yerli bir kadın ve çorak toprağın üzerinde çırılçıplak vaziyette can çekişir gibi yatan bebeği suyun çekilmesiyle dalga dalga yayılan ölümün çarpıcı bir yansıması olmuştur. Ne zaman geleceği belli olmayan suyu geleneksel yollarla açılan kanalların ve kuru yatakların içinde bekleyen köylüler ise günlük hayata dair başka bir ayrıntıya işaret etmektedir. Film ekibinde de bulunan dönemin usta broşür yazarlarından Victor Şiklovskiy'in çekim sürecindeki gözlemlerini aktardığı kitapçıkta, "köylülerin su geldiğinde başkaları tarafından önü kesilmemesi için silahlarıyla beklediklerini" ifade etmiştir (Şklovskiy, 1930, s. 26). Dolayısıyla su bu ölüm coğrafyasında yalnızca hayati bir ihtiyaç değil, mülkiyeti ve paylaşılması itibarıyla da hukuki bir mesele olarak görülmektedir.

Yaşanan su krizini "bekleyenler metaforu" üzerinden değerlendiren film (Resim: 3), Doğunun ilkel, geleneksel tarım uygulamalarının yarattığı olanaksızlıkların ağır sonuçlarına elinden hiçbir şey gelmeyen insanlar üzerinden vurgu yapmıştır. Sonraki sahnelerde verilen kum fırtınalarıyla birlikte gün batımında yüksüz olarak geçen deve kervanları ise ayak bastıkları coğrafyanın içinde barındırdığı zenginliklerden habersiz şekilde yaşayan insanları ve el değmemiş bu potansiyeli, Ella Shohat ile Rovert Stam'ın kolonyal hayal gücünde tekrar eden bir mecaz olarak tanımladıkları "bakir toprak" motifiyle de uyumlu bir hale getirmektedir (Honarpisheh, 2005, s. 190).



RESİM: 3

Eş zamanlı olarak ekrana gelen bir fabrikada ise açılış sekansında büyük bir hızla işleyen ip ve dokuma makinalarının doğulu insanın susuzluk karşısındaki çaresizliğiyle durduğu görülmektedir. Makinalar da suya muhtaç vaziyette büyümeyi bekleyen hammaddeye, pamuğa muhtaçtırlar ve sorumlusu doğa değil, doğa karşısında nasıl bir pozisyon alacağını bilemeyen Türkistan köylüsüdür. Bu perspektif geri kalmış Türkistan'ın, bu şekilde yaşamaya ısrar ederek, Sovyet projeksiyonuna göre nelere sebebiyet verdiğinin gösterilmesini hedeflemiştir. Böylece inşa edilecek olan demiryolunun meşru sebepleriyle birlikte, tamamlanmasıyla yaratacağı katkı da kendisini göstermiştir.

Çaresiz bekleyişlerin ardından, baharın gelmesiyle birlikte dağlarda karlar erimeye başlar ve doğanın insafsızlığıyla kurumuş yataklar ve kanallar doğanın insafıyla

yeniden su ile dolar. Karlar eridikçe dereler dolup taşar. Köylüler büyük bir heyecanla yeniden çalışmaya başlarlar. Ölmek üzere olan doğa yeniden canlanır. Turin, derelerden suyun akışı ile fabrikalarda çalışan iplik makinalarını iç içe geçmiş vaziyette göstererek ikisinin birbiriyle ne derece bağlı olduğunu kusursuz bir planla gösterir. Ancak beklenmeyen bir şey olur. Köylüler, kısa süreliğine de olsa, dereler boyunca gürül gürül suyun neredeyse hepsini buğday tarlaları için kullanırlar. Halkın pamuk gibi katma değeri yüksek, dünyanın sadece belirli bölgelerinde yetiştirilebilmesi sebebiyle ihracat potansiyeli bulunan pamuk üretimine yönelmek yerine pek çok yerde yetiştirilebildiği için nadir bir özelliği olmayan buğdaya yönelmeleri, bölgede açlık korkusu başta olmak üzere beslenme konusunda çok ciddi sorunların olduğuna işaret etmektedir. Anlaşılacağı üzere, Türkistan coğrafyası bereketli topraklarına rağmen besin zincirinin en alt seviyesinde, günlük yiyeceği yemeğe odaklanmış vaziyettedir. Bütün kaygısı buğday, bütün derdi akşam yiyeceği yemek ve hayata dair dair bütün gayesi aç kalmamaktır. Dolayısıyla köylüler, uzun vadede yaşam standartlarını yükseltebilme potansiyeli bulunan pamuk yerine ambarlarına doldurup günlük gıda ihtiyaçlarını karşılamak için kullanacakları pratik bir ürün olan buğdayı tercih etmişlerdir. Bunu dönemin tarım verilerinden anlamak da mümkündür. Türkmenistan'ın Çarlık Rusya egemenliğinde olduğu 1913 yılında 318 bin hektarlık tarım alanının 202 bin hektarında tahıl, 69 bin hektarında ise pamuk üretildiği bilinmektedir (Bashimov, 2016, s. 48). Bu durum karşısında, buğdayın daha rahat yetiştirilebildiği Sibirya'da, pamuğun ise kalite ve rekolte bakımından çok daha iyi sonuçlar verdiği Türkistan bölgesinde üretilmesi üzerine eğilen Sovyetler Birliği, Çarlık Rusya zamanından kalma geleneksel yöntemlerden ve verimsiz planlamalardan kurtulabilmek adına ciddi adımlar atmıştır. Bu kapsamda 1929 yılında Sovyet hükümetinin Orta Asya sulama planları baş müşaviri olarak Türkistan'a gönderilen mühendis Arthut Powel Davis önderliğinde bir dizi çalışma yapılmıştır (Peterson, 2016, s. 448). Yapılan çalışmalar neticesinde 1925 yılında 255 bin hektar üretim alanında 62,8 bin hektar pamuk üretilirken 1937 yılı istatistiklerine göre Turksib Demiryolu'nun da etkisiyle sulu tarım yapılabilen topraklar 894 bin hektara, pamuk üretimi de 156.8 bin hektara yükselmiştir (Bashimov, 2016, s. 48).

Turin yeniden canlanan doğayı ve buğday ağırlıklı üretimi gösterdikten sonra kamerasını limana çevirir. Limanda "uzak ülkelerden, Mısır'dan, Amerika'dan altın

değerindeki pamuk balyalarıyla yüklü gelen gemilerin" görüntüleri ekrana gelir ve sonrasında "Orta Asya'ya ekmek verin ve özgürleşen tarlalar çiçek açsın" şeklinde verilen ara yazılar ile birinci sekans son bulur. Pamuğun "altın" olarak nitelendirilmesi ise dikkat çeker[25]. İkinci sekans "yolun yolu" başlığı ile açılır ve "Orta Asya'nın yakıtı Saksaul'dur[26]" ara yazısı ile devam eder. Ekrana, "köylülerin katır, eşek ve develer vasıtasıyla satmak için şehre getirdikleri odunlardan oluşan dağlar" gelir. Tek bir otun dahi görülmediği çorak bir bozkır alanında görülen odun tepeleri ve köylülerin odunları elleriyle kantarlara yükledikleri anlar yoksulluğun ve imkânsızlıkların hüküm sürdürdüğü distopik bir evren izlenimi verir. Seyirciye, "sonbahar, kırgın toprakların hasadını toplar" ara yazısıyla, bilinen dünyada olmayan, o günün zamanında yaşamayan bir gezegen sunulur (Resim: 4).

RESİM: 4

[25] 19. yüzyılda tekstil üretimi Rusya'nın en gelişmiş endüstrilerinden birisi olarak faaliyet gösteriyordu. Üretilen tekstil malzemesinin en önemli pazarlarından birisi ise Orta Asya'ydı. Rus tekstil fabrikaları hammadde ihtiyacını ise çok büyük oranda Amerika Birleşik Devletleri'nden ithal ediyordu. Ancak 19. yüzyıl sonlarında ithal pamuğun maliyetlerinin yükseleceğine dair dünya çapında bir kaygı oluştu. Pamuktaki Amerikan tekelini bir karşılık olarak İngilizler yönünü Hint pamuğuna çevirirken, Osmanlı Devleti Mısır'daki pamuk ekim alanlarını genişletme yoluna gitti. Fransızlar Cezayir'e, Portekizliler Angola'ya, Almanlar ise yeni edindikleri Togo kolonisine yöneldiler. Pamuk pazarında yaşanan bu çalkantıda Ruslar ise bütün dikkatlerini, bir dizi askeri fetihten sonra 1867'de Türkistan Genel Valiliği olarak Rus İmparatorluğu'na katılan Orta Asya'ya çevirdi (Peterson, 2016, s. 448).

[26] Türkistan bölgesinde çöllerde yetişen, yaşken develerin yiyebildiği, kuruduğunda ise odun olarak kullanılan bir tür çalı bitkisidir.

Ardından da “sonbahar, verimli toprakların meyvelerini toplar” ara yazısı verilir ve insanların tertemiz giysilerle ve huzur içinde pamuk topladıkları bir tarlaya geçilir. Verilen mesaj açıktır. Aynı coğrafyanın aynı insanları iki ayrı hal üzere gösterilerek iki seçenek sunulmuştur. Yüz yıllar boyunca yapageldiklerine devam etmek ya da modern tarıma, modern yaşama geçerek Sovyet endüstrisinin değerli bir işçisine, proletaryanın mutlu bir parçasına dönüşmek.

Film, Sovyetler birliği kıstaslarına göre “çağdaş olanla olmayanı” sık sık ve uç örnekler üzerinden karşılaştırarak tekrarlar. Bu vurgunun yeni bir ögesi olarak Kazakistan’da koyun kırkan köylüler ekrana gelir. Köylülerin zengin meralarda besiye çekip bin bir zahmetle yetiştirdikleri koyunları kırkmaları uzun uzun gösterilir. Ancak develere yüklenmiş yünleri Kazakistan’ın derinliklerinden şehir pazarlarına götürürken çekilen eziyetin, verilen onca emeğin vahşi doğa şartları tarafından zayi edilişi çarpıcı şekilde gözler önüne serilir (Resim 5).

Yerleşik olmadıkları için pazar kurulan şehirlere giderken atlarını, koyunlarını ve evlerini de yanlarına alan göçebelerin çöllerden geçerken yaşadıkları tüm zorluklar detaylı şekilde aktarılır. Kayalık yollarda yokuş yukarı çıkmaya çalışan, taşlı patikalarda kaya kaya aşağıya inmeye çalışan koyunlar, keçiler, atlar ve eşya yüklü develerin çilesi yakın planlarla tüm ayrıntılarıyla gösterilir. Kayalık tepeleri aştıktan sonra vardıkları çölde karşılaştıkları Samom[27] ise her şeyi daha da kötü hale getirir (Resim: 6). Kavurucu rüzgârda hayvanlar hareket edemez, insanlar gözlerini açamaz hale gelirler. Uzun bir süre mücadele etseler de doğaya direnemezler. Ortalık sakinleştiğinde, sığınacak bir yer bulamayan göçerlerin hayvanlarıyla ve yükleriyle birlikte kumlara gömüldükleri görülür. Manzara bir mezarlığı andırır. Hayvanlar telef olmuş, çuvallar çözülmüş, büyük emeklerle kırkılan yünler etrafa saçılmıştır. Turin burada, ilkelliğe dair vurguladığı pek çok şeyin yanında, farklı bir mesaj da vermektedir. Türkistan sahasında her şeyden önce, bu zor koşullara rağmen çalışmaktan imtina etmeyen, imkânsızlıklarına rağmen doğaya direnmekten vazgeçmeyen bir iş gücü bulunmaktadır ve bir Sovyet endüstrileşmesiyle değerlendirdiği takdirde başarı olmaları tesadüf olmayacaktır.

[27] Samoom, Samun ya da Orta Asya’da bilinen adıyla Garmsil. “Zehirli rüzgâr” olarak bilinen bu hava olayı, son derece güçlü, sıcak, kuru ve toz yüklü bir rüzgârdır.

RESİM: 5

RESİM: 6

Tarım arazileri son derece büyük ve verimlidir. Bütün coğrafyaya yetecek kadar su kaynağı ve şehirleri birbirine bağlayabilecek geçitleri vardır. Ancak yerli halkın gelişme konusunda göstermiş olduğu direnç ve hayatın durağan hali, var olan imkânların potansiyellerinin çok altında heba olmasına sebep olmaktadır. Dolayısıyla iş gücünün bilinçlendirilip eğitilmesi, toprakların modern tarıma tabi tutulması, dere yataklarının ve su kaynaklarının ıslah edilmesi, yolların ulaşımı güvenli ve uygun maliyetli kılacak şekilde yeniden dizayn edilmesi gerekmektedir. Üstelik bu potansiyel kaybı yalnızca Türkistan sahası için geçerli değildir. Farklı açılardan da olsa benzer sorunların yaşandığı farklı bir bölge de vardır. Bu aşamada Turin, kavurucu çöl rüzgârının dinmesinin ardından yönünü dondurucu Sibirya'ya çevirir.

Sekans, Sibirya'da karlar içinde ilerleyen uzun bir katar ile başlar. Atların çektiği buğday yüklü kızaklar istasyona ilerlerken görülür. İstasyonda buğday ve kereste ile dolu vaziyette bekleyen vagonlar ekrana geldikten sonra "Fakat Türkistan için yol kapalı" ara yazısı görülür (Resim: 7).

Resim: 7

Sibirya dönem itibariyle et, süt ve tarımsal üretimin son derece yüksek olduğu, kooperatifçiliğin, tarımda kolektifleşmenin ve makineleşmenin diğer bölgelere nazaran oldukça iyi düzeyde seyrettiği bir coğrafya olmasına rağmen yapılan üretimin transferi ciddi bir sorun teşkil ediyordu. Tahıl üretiminin hızla arttığı 1920'li yıllarda, artan rekolteyi ülkenin iç kısımlarına aktarabilecek düzeyde bir ulaştırma ağının olmaması en büyük sorundu. J. Hugges'in aktardığı bir tahmine göre 1926-1928 yılları arasında 13.000 vagon kadar tahıl, depolama ve nakliye eksikliği nedeniyle, tedarik noktalarında, tren istasyonlarında ve rıhtımlarda yığınlar halinde çürümeye terkedilmiştir. Havanın nemli olduğu zamanlarda hasat edilmesi, Sibirya tahılını depolama ve taşıma konusunda hassas bir ürün haline getiriyordu. İç pazarlara ve limanlara olan uzak mesafe göz önünde bulundurulduğunda, Sibirya tahılının kalitesinin koruması ve bozulmadan tüketiciye ulaştırılabilmesi için iyi bir depolama, hızlı bir nakliye ağına ihtiyaç vardı (Hughes, 2003, s. 17-18). Trans-Sibirya demiryolu hattının Doğu – Batı ekseninde inşa edilmiş olması Kuzey Güney hattındaki bölgeleri zor durumda bırakıyordu. Tahıl krizinin eşiğinde yaşanan bu tür kayıplar devletin üzerindeki baskıyı arttırıyordu. Diğer yandan aynı dönemde Amerikan pamuğuna olan bağımlılığının da bir an önce ortadan kaldırılabilmesi gerekiyordu. Bunun için daha çok pamuk ekilmesi, daha çok pamuk ekilebilmesi için de Türkistan coğrafyasının buğdaya doyması gerekiyordu. Türkistan'a kaliteli bir buğday akışı sağlamaksa Sibirya-Türkistan arasındaki bulunan 1445 km'lik yolu ucuz ve güvenli bir ulaşım hattı ile aşmakla mümkündü.

Film, Sibirya'da ulaşıma bağlı olarak yaşanan sorunlara değindikten sonra yeniden Türkistan sahasına döner. Sekans havada ters halde seyreden bir keşif uçağı ve onu devesinin sırtında, devesiyle birlikte seyreden bir yerli ile açılır (Resim: 8). Sınırları olmayan bir bozkırda, adeta devesiyle bütünleşmiş gibi duran köylü elini gözlerine siper

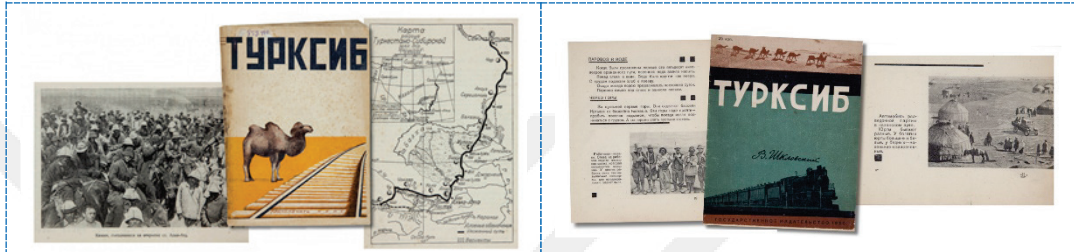
ederek uçağı izlemeye başlar. Devesi de onunla birlikte yukarıya bakar. Bu sahneyi E. Said'in Doğuyla ilgili olarak öne sürdüğü gibi, sömürgecinin dokunuşunu cilveli bir şekilde bekleyen bakir toprağın metaforik tasviri olarak değerlendirmek mümkündür (Shohat & Stam, 2014, s. 141).

Resim: 8

Turksib Demiryolu tarzı projelere bakıldığında, Sovyet sinemasının Doğuya ve Doğuya dair olana yaptığı bu tür yakıştırmaları görünür kılan ve bu tutumun maksatlı olduğu hususunda şüphe uyandıran bazı emareler dikkat çekicidir. Birinci Beş Yıllık Plan'ın bir parçası olarak Orta Asya'yı komşu ülkelerle ve Trans-Sibirya hattıyla birleştirmek üzere projelendirilen Turksib'le birlikte eş zamanlı olarak Güneydoğu Ukrayna'da bulunan Dneper Barajı ile Ural Dağlarının yakınında bulunan Magnitogorsk Demir-Çelik Fabrikası'nın inşaatlarına da başlanmıştır. 1927-1933 yılları arasında yapılan her üç proje de ekonomik bir kalkınmanın parçası olduğu kadar Sosyalist toplum inşasının parçaları olarak da kendisini göstermiştir. Kaydedilen her bir ilerleme kayıt altına alınarak film, broşür ve fotoğraflar halinde ulusal ve uluslararası basın ile paylaşılmıştır. Ancak özellikle Turksib ile Magnitogorsk'un görsel temsillerinde yer verilen insan tasvirlerinin birbirlerinden farklı olduğu dikkat çekmiştir. Turksib inşaatının tamamlanmasından sonra VOKS[28] tarafından Fransızlar, Almanlar ve İngilizler için hazırlanan broşürlerde Turksib oryantalist esintiler taşıyan bir ifadeyle *"eskiden uzun kervanların yol aldığı çöllerde bir uğultu*" olarak tanımlandığı görülmüştür (Leake, 2018, s. 1). Magnitogorsk Demir-Çelik fabrikasının inşası ve işletilmesi esnasında çekilen fotoğraflar incelendiğinde ise, kreşlerin, okulların, sanat atölyelerinin, spor organizasyonlarının, mutlu işçilerin ve fabrikanın yarattığı ekonominin çevresinde

[28] Yabancı Ülkelerle Kültürel İlişkiler Derneği. Rusça Orj. Всесоюзное общество культурной связи с заграницей. Yabancı ülkeleri Sovyetler Birliğinin kültürü ve başarıları hususunda bilgilendirme göreviyle kurulmuş bir kamu kuruluşudur.

kurulmuş mimari anlamda göz dolduran evlerin olduğu harika bir şehir hayatı aktarılmıştır. Dolayısıyla aynı dönemde benzer kaygılarla girişilmiş projeler gibi görünseler de, çok farklı sosyo-ekonomik projeksiyonlarla yapıldıkları ve yansıtıldıkları açıktır (Alpert, 1930). Diğer yandan film ekibinde de bulunan dönemin usta broşür yazarı Victor Şklovskiy, Turksib'in çekim süreci hakkında hazırlamış olduğu kitapçıkta da develere ve çöllere özellikle vurgu yapmış (Resim: 9), rayları koklarken gördüğü deveyi Turin'e aktararak filmde kullanmasını tavsiye etmiştir (Şklovskiy, 1930, s. 14).



RESİM: 9

RESİM: 10

Ayrıca aynı dönemlerde çıkan haritalar ile bültenlerin, kitapların ve kitapçıkların kapaklarında da filmin vizyonuna paralel olarak deve, çöl ve yıldızlı gökyüzü figürleri sıklıkla kullanılmıştır. Demiryolunun inşaatı ve açılışı esnasında çekilen fotoğraflarda pek çok atlı olmasına ve neredeyse hiç deve görünmemesine rağmen filmin ve demiryolunun deve ve çöl odaklı bir tanıtımla sunulması dikkat çekicidir. Bazı yayınların yazı fontlarında görülen oryantalist ton da, Bin bir Gece Masallarını andırır niteliktedir (Resim: 10). Demiryolunun Türkistan sahasını kendi içinde değil, ekonomik verimliliği

arttırabilmek adına Sibirya ile bağlamasına rağmen bu tip yayınlarda işin Sibirya kısmına pek değinilmemiştir. Bu perspektif ile Sibirya'nın hâlihazırda gelişmiş olduğu, Orta Asya'nın ise uygarlaştırma misyonunun parçası olduğu vurgusu yapılmıştır. Sibirya'da istasyona buğday taşıyan halkın giyim kuşam ve sahip oldukları imkânlar ile istasyon ortamındaki yüksek binalar ve nizami çalışma sistemi bu düşünceyi destekler niteliktedir.

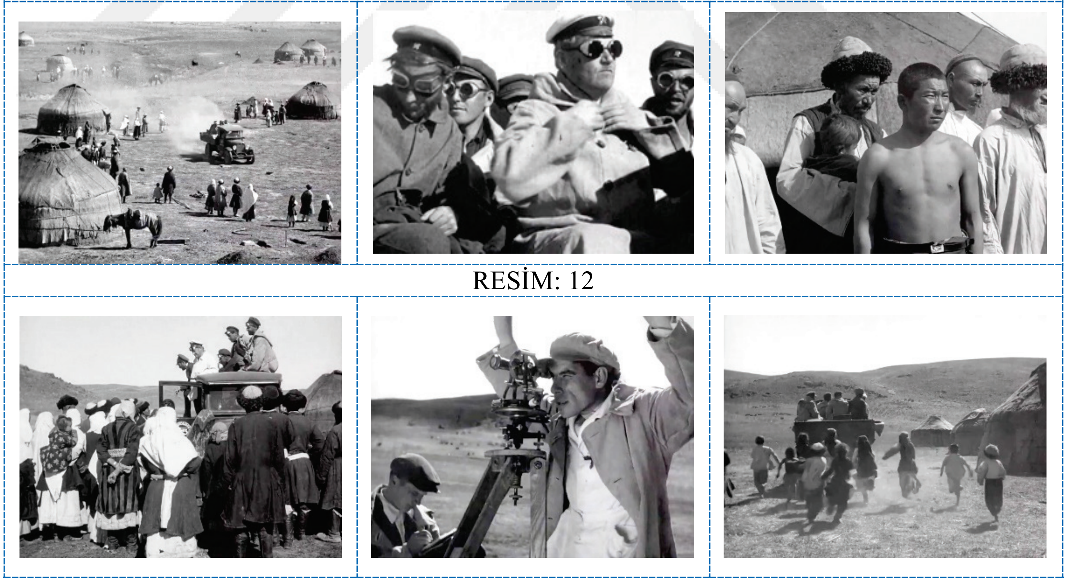
Keşif uçağının gözden kaybolmasının ardından uçsuz bucaksız kurak bozkırlarda yabancılar görünmeye başlar. Gelenlerin askerlerden, kadastroculardan, haritacılardan ve mühendislerden oluşan bir bilim ekibi olduğu anlaşılır. Moskova, demiryolunu güçlü, ekonomik ve hızlı bir şekilde inşa edilebilmesi için Sovyet teknik düşüncesinin tüm imkânlarının kullanılması gerektiği düşünüyordu. Bu çerçevede SSCB Bilimler Akademisi'nde öğretim üyesi olan V. A. Karpinsky başkanlığında bir komite oluşturuldu. Seçkin Sovyet bilim adamları, yol için en ekonomik rotanın araştırılmasında ve nihai olarak belirlenmesinde aktif rol aldılar (Stepanov, 1986, s. 42).

RESİM: 11

RESİM: 11

Kâşifler dört bir yana dağılarak nivelirlerle[29] ölçümlere, zemin etüdü çalışmalarına başlarlar. Bir askerin de at üzerinde dürbünüyle etrafı gözlediği görülür. Öğle vakti geldiğinde ekip bir köye yaklaşır ve Turin izleyiciye çok çarpıcı bir zaman yolculuğu yaşatır. Obanın ihtiyarlarından bebeklere, çocuklardan annelerine, babalarına, koyunlardan, keçilerden, köpeklerden çobanlara kadar istisnasız herkes uykudadır (Resim: 11).

Uyanık olan tek şey, yıkık dökük harap vaziyette ayakta durmaya çalışan, kümbet ve mescide benzeyen birkaç binadır. Medeniyet getirmek için Sovyet Rusya'nın dört bir tarafından toplanıp gelen onca bilim adamı Türkistan bozkırlarında kavurucu öğle sıcağı altında araziyi didik didik ederken, Orta Asya otağından insanına, hayvanından bozkırına kadar her şeyiyle derin bir uykudadır. Film demiryolunun diğer ucu olan Sibirya toplumunu bu tür bir atıfta bulunmazken, Türkistan'ı acilen uyandırılması gereken bir coğrafya perspektifiyle ele alır. Bir anlamda, Sibirya'nın demiryoluna, Türkistan'ın ise uygarlığa, özel anlamda ise Sovyetleşmeye ihtiyacı olduğu algısı vurgulanır.



RESİM: 12

Yabancılar obaya giriş yaparken geniş açılı bir çekimle genel görüntüsü izleyiciye aktarılır. Kuru olduğu belli olan küçük bir derenin etrafında konuşlanmış olan obada 12 kadar otağ görülmektedir. Etrafta tek bir dikili ağaç, hatta çalı bile yoktur. Kâşiflerin aracı otağların arasına kadar girer. Etrafta yüzleri mahmur, uykudan yeni uyanmış insanlar

[29] Arazi yüzeyindeki noktaların yükseklik farkını belirlemek için kullanılan jeodezik ölçüm aracı.

görünür. Hemen hemen her kapıdan, üstleri başları, saçları dağınık, yarı çıplak vaziyette 5-6 çocuk çıkması dikkat çeker. Kadınlar başörtülü, erkekler ise çoğunlukla sakallı ve başlıklıdır. Çocukların saçları ise geleneksel tarzda kesilmiştir. Gözlerini güneşten ve tozdan korumak için taktıkları gözlükleriyle inen bu yabancılar büyük bir şaşkınlıkla karşılanırlar.

Tercümanlık yaptığı belli olan bir Kazak arabadan inip *"Aman ba! Zdravstviy*[30]*"* diye seslenir. Rusların Kazaklara kendi dillerinde iletişim kuracak bir tercümanla gitmeleri ekibin bölgeyi ve bölge insanını tanıyabilmek için arka planda ne kadar çok çalıştığının göstergesidir. Köylüler son derece sıcakkanlı bir şekilde hemen arabanın etrafını sararlar (Resim: 12). "İlk temasın" ardından genç bir kadın iki kap su getirir ve yabancılara ikram eder. Yapım sessiz bir film olmasına rağmen, Turin yakaladığı olağanüstü açılarla bölgede yaşayan yerli halkın giyimleri kuşamları, saçları, takıları, hayvanları, fiziksel özellikleri ve davranışları da dâhil olmak üzere demografik ve etnografik anlamda pek çok detay içeren değerli bir çalışma ortaya koymuştur. Bu çerçevede, hayata dair çok fazla beklentisi olmayan, yoksul ama dost canlısı olduğunu anladığımız köylüler kendilerine sorulan soruları cevaplar ve ölçüm yapan ekip üyelerini izlerler. O esnada arabanın etrafını saran çocuklardan birisi ne olduğu hakkında hiçbir fikri olmayan klaksona dokunur. Çıkan sesle bir anda herkes korku içinde etrafa dağılır. Birkaç çocuğun ise hızla kaçarak otağlarına saklandıkları görülür. Yaşanan olay herkesi eğlendirir. Ekip ölçümlerini yapıp işlerini bitirdikten sonra toparlanır, arkalarından koşan çocukların eşliğinde kamp merkezine doğru yola çıkar. Arkalarından bakakalan köylülerin "şaytan-arba"[31] dedikleri görülür. Sekansın en dikkat çekici anlarından birisi olan klakson olayı bir metafor olarak köylülerin durağanlık uykusundan uyandırıldığı anı temsil ederken, şeytan arabası nitelemesi ise halkın teknolojiye ve modern dünyanın taşıtlarına bakış açısını vurgulayan önemli bir detay olmuştur. Turksib şantiyesinden hatıralarını aktaran Semyon Iosifovich Volk bir notunda, Turksib yakınındaki köylerden gelen ziyaretçilerin trenleri "kara-aygara[32]" şeklinde "ilkel ve tuhaf" bir isimle adlandırdıklarını ifade etmiştir (Volk, 1930, s. 3-4). Aynı şekilde bölgeden hatıralarını

[30] Rusça orj. Аман ба! Здравствуй. Selamlar ne var ne yok?
[31] Rusça Orj. шайтан- арба. Şeytan Arabası.
[32] Rusça Orj. кара-айгара

yazan Vitali Federoviç ise yaşadığı bir olayı “*Bölge mühendisi iri bir Kazak adamı arabayla gezdirmeye karar vermişti. Kazak adamın yanına oturdu ve araba homurdanarak ilerlemeye başladı. Kazak birden bire “ay Şaytan-arba” diye bağırarak kendisini atmaya çalıştı. Diğerleri bacaklarından yakalayarak düşmesine engel oldular”* şeklinde aktarmıştır (Federoviç, 1931, s. 66). Kazakların ilk kez karşılaştıkları şeylere ithafen kullandıkları bilinen “Şeytanarabası ve kara aygır” sözleri, yerli halkın kendi topraklarına inşa edilecek olan demiryolu için bilim adamlarının yaptığı etüt çalışmalarına ve teknolojinin geldiği noktaya ne derece yabancı olduklarına yapılmış bir atıf olarak dikkat çeker.

Kâşiflerin kamp yerine vardıklarında hummalı bir çalışma göze çarpar. Jeologlardan, mimarlardan ve mühendislerden oluşan ekipler güneşin altında raporlar yazıp çizimler yapmaktadırlar. Eş zamanlı olarak bir keşif uçağı da göz yüzünden bu el değmemiş bakir coğrafyayı gözlemektedir. Kamptaki çalışmaların tamamlanmasının ardından ekip genel merkeze, Almatı’ya döner. Almatı sekansı dalında parlayan elmalarla açılır ve yemyeşil, modern bir kent gösterilir. Araçlardan inen kâşifler raporları, haritaları, ölçümleri, çizimleri ve teçhizatları çalışma salonlarına taşırlar. Elde edilen verilerin değerlendirilmesinin ardından Turksib demiryolunun ilk haritası çizilir. Filmin yaklaşık yarısını temsil eden bu kısımda Türkistan sahasının yerleşik halkı, demografik yapısı, geleneksel tarım uygulamaları ve yaşam biçimleri hakkında ayrıntılar verilmiştir. Güzergâhın netleştirilip haritaların hazırlanmasından sonra film tamamen demiryolunun inşasına odaklanır. Bu bölüm “inatçı topraklara saldırı” başlığı ile açılır.

İnşaat çalışmaları zorlu koşullarda başlar. Ülkenin dört bir tarafından büyük iş makinaları, hammadde ve teçhizat gelir. Kazma, doldurma, taşıma, malzeme çekme gibi işler Kazaklar tarafından yapılırken büyük iş makinalarını, delme, taş kırma ve patlatma ekipmanlarını Rusların kullandığı görülür. Bu durumu, bölgedeki kitlesel cahilliğin yanı sıra Kazakların teknoloji karşısında yaşadıkları korku ve tedirginlikle açıklamak da mümkündür. Zira taş kırma makinalarını ve matkapları canavar olarak nitelendiren, çekici taşa vurduğunda çıkan kıvılcımlardan korkup kaçan Kazakların olduğu bazı hatıratlara yansımıştır (Payne M. , 2011, s. 290).

“Doğa inatçıdır. Ancak doğadan daha inatçı bir şey varsa o da insan ve makinadır” ara yazısıyla devletin bu yolu inşa etmede gösterdiği kararlılık ifade edilir. Yolun arazi

koşulları sebebiyle tıkandığı bir anda patlatma ekibinden destek alındığı görülür. Patlatma yapılacağını gösteren bayrak göndere çekildikten sonra, herkes etrafa dağılır. Bir yılan da hızla uzaklaşır. Sonrasında devesiyle birlikte olayları seyreden bir Kazak ekrana gelir. Ruslar patlamayı beklerken bir şeylerin arkasına sığınmayı tercih ederken, Kazak ortalık yerde devesiyle birlikte öylece izlemektedir. Yılan bile tedbirini alıp kaçarken Kazak köylünün öyle bir kaygısı olduğu görülmemektedir. İlk keşif uçuşlarının başladığı sahnede devesiyle gökyüzüne bakan köylüyü anımsatan bu sahne de benzer bir anlamı taşımaktadır. Köylüler tren yolu inşaatında çalışmalarına rağmen tam olarak ne yaptıklarını hala idrak edememişlerdir. Bunun en önemli sebeplerinden birisi de Kazakların kendi coğrafyalarında bir anda dilsiz kalmaları olmuştur (Payne M. , 2011, s. 285-286). İnşaatı yürüten ekibin büyük oranda Ruslardan oluşması ve neredeyse hiçbirinin Kazakça bilmemesi, Kazak işçilerin yaptıkları iş hakkında yeterince fikir sahibi olmadan çalışmalarına sebep olmuştur.

Bir sonraki sekans, bir göçebe dalgasının olan biteni görmek için, ülkenin ücra yerlerinden hareket ettiği ara yazısı ile başlar. Yola çıkmak için çözülen otağlar ekrana gelir. Bir göçebe grubu bulunduğu yeri nasıl terk eder, otağlarını parça parça nasıl söker, malzemeleri hangi düzende ve neye göre ayırıp hangi hayvanlara yükler, beşikteki bir bebek tozdan zarar görmeyecek şekilde nasıl etraflıca sarılıp deveye yüklenir, düğümler nasıl atılır gibi pek çok sorunun tafsilatlı olarak cevaplarını veren bu sahne, bölgedeki Kazakların yaşam şartlarına dair dönemi itibariyle son derece nadir bir vesika sunmaktadır (Resim: 13).

Resim: 13

Köylüler bir müddet sonra ilk kez hareket eden bir lokomotif ile karşılaşırlar. Atlarının üzerinden uzun uzun incelerler. Lokomotifin buhar tahliyesi yaptığı anda çıkan duman ve sesten korkarak geriye açılıp kaçarlar. Lokomotifin hareket etmesiyle birlikte binekleriyle

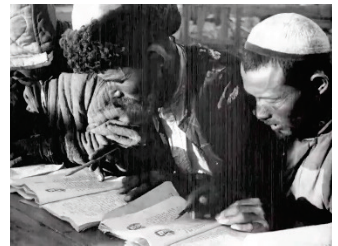
onu takip etmeye başlarlar. Lokomotif hızlandıkça, altlarındaki develerini, atlarını ve boğalarını (Resim: 14-A) dörtnala sürerek yetişmeye çalışırlar. Yetişemedikçe daha çok kamçılarlar. Ancak bir noktadan sonra lokomotif iyice hızlanır (Resim: 14-B). Geride kalan köylülerden birinin devesinden atlayarak canhıraş koştuğu görülür (Resim: 14-C). Sahne çarpıcıdır. Ortaya konan hakikat, köylülerin demirden bir araca karşı gösterdiği meraktan ziyade onu hala anlayamama, nasıl çalıştığı konusunda bir fikir yürütememe, onu kendi dünyasındaki hiçbir şey ile açıklayamadığı için zihninde konumlandırama durumu olmuştur. Son sahnede devesinden atlayıp koşarak yetişmeye çalışan adamın inadı da dikkat çekicidir. Sahne, Doğulunun trenin bu denli hızla gidebilmesini hiçbir şekilde kabullenememesi, ısrarla onu geçebileceğini inanmasının dramatik bir ifadesidir.

Resim: 14-A

Resim: 14-B

Resim: 14-C

Demiryolu inşaatı tüm hızıyla sürerken, güneyde çöl fırtınaları ve sıcak, kuzeyde ise aşırı soğuklar ve don çalışmaları durma noktasına getirir. Ancak yol 1931 yılında bitmek zorundadır. Bir anda bütün iş makineleri tam güçle, patlamalar yaratarak çalışmaya başlar. Filmin bu kısmı montajı ve kurgusu itibariyle doğaya meydan okuyan büyük bir devinimi hissettirecek şekilde tasarlanmıştır. İnşaatın yeniden başlamasının ardından ekrana uzun bir masa üzerinde ders çalışan Kazak köylüleri gelir. İş makinalarının yarattığı devinimin aynısı köylülerin canhıraş ders çalışmalarında da görülür ve ekrana "kelime silahında ustalaş" ara yazısı verilir.



Resim: 15

Arap harfli Kazakça ile yazılmış kitaplar ve sayfada bulunan Lenin portresi dikkat çekicidir. Arkada bulunan karatahtada Arap harfli bir yazı görülür (Resim: 15). Öğretmen o an tahtanın önünden geçtiği için yazı tam olarak okunamasa da içerisinde "Koşşı cer" ifadelerinin bulunduğu anlaşılmaktadır. Koşşi, Kazakistan'ın kuzeyinde bulunan bir yerleşim birimi olmakla beraber, Türkistan Komünist Partisi tarafından 1921 yılında kurulmuş olan bir birliğin adı ile de eşleşmektedir. Yerleşim birimi olan Koşşi'nin Turksib Demiryolu bağlantısı ile bir bağı bulunmaması dolayısıyla tahtadaki yazıyı Koşşi Birliği ile alakalandırmak daha doğru olacaktır. Yoksulları, orta sınıfı ve köylüleri birleştirerek Sovyet hükümetinin inşasına dâhil etme amacıyla kurulan örgüt, yaptığı reformlarla toprak, su ve hayvancılık konusunda pek çok sorunun çözülmesini sağlamıştır. Ayrıca çiftçilerin ve köylerin kolektifleşmesi üzerine de çalışmalar yapmıştır. Köylüleri her türlü kölelikten, esaretten, kabilecilikten ve zorbalıktan uzaklaştırmayı hedefleyen Koşşi Birliği, zenginlere ve kulaklara karşı Kazakistan'ın güneyinde başta olmak üzere Orta Asya ülkelerinde ciddi bir yapılanma haline geldi (İjanova, 2015, s. 6-9). Filmde uzaktan ve yalnızca birkaç saniye görünen karatahtada yazan Koşşi kelimesinin kullanımını, bir yandan örgütün tanıtımı bir yandan da bölge halkı nezdinde örgütü meşrulaştırma amacı taşıdığı yönünde değerlendirmek yanlış olmayacaktır.

Bu sahne itibarıyla demiryolu tamamlanmış ve sosyalist kalkınma başlamıştır. Filmin başında yokluk, yoksulluk içerisinde çorak arazilerde su bekleyen köylülerin yerini onlarca traktörle sürülen araziler, büyük iş makinalarının açtığı kanallarla taşınan sular, pulluklar, su pompaları, hidroforlar alır. Film bu gelişmeleri kendi ara yazılarıyla "asırlık ilkellikle savaş ve zafer" olarak tanımlar. Ara yazılar "Kazakistan'ın dağları ve bozkırları zenginliğini ortaya koyuyor, hayvanların ırkını geliştiriyor" şeklinde devam eder ve Amerikan koyunları, İngiliz atları ve İsviçre inekleri ekrana gelir. Hepsinin 1931 yılına, yeni bir hasat sağlamak için olduğu vurgulanır. Kazakistan'dan temin edilen yün ve pamukla, tekstil sanayisinde dokuma tezgâhları yeniden çalışmaya başlar. O esnada hızla geçen bir treninin yanında, elinde bayrakla sinyalizasyon sağlayan bir Kazak görünür. Film bu sahneyle sona erer.

DEĞERLENDİRME

Aralık 1926'dan Ocak 1931'e kadar 50 aylık bir sürede Rusların ve Kazakların yanında Avrupalılar, Kırgızlar, Özbekler ve Çinlilerden oluşan yaklaşık 50.000 kişilik işçi grubuyla inşa edilen Turksib Demiryolu, Bolşeviklerin devrimin ilk yıllarında benimsedikleri sınıfsal ve etnik düşmanlıklardan arınmış, modern bir endüstriyel toplum yaratma taahhüdünün en somut örneklerinden birisi olma özelliğine sahiptir (Payne M. , 2001, s. 39). Dolayısıyla bu süreci perdeye taşıyabilmek için yaklaşık 3 yıl boyunca çok zor koşullarda gerçekleştirilen çekimler tamamlandığında, ortaya çıkan Turksib filmi yalnızca bir belgesel olamayacak kadar derin bir anlam yaratmıştır. Film süreci Türkistan'ın halkıyla, kavurucu sıcaklarıyla, çöl fırtınalarıyla, develeriyle ve coğrafyanın yarattığı kültürle iç içe yaşayan ekip için de büyük bir tecrübe kaynağı olmuştur. Bu deneyimi özel kılansa, filmin aynı on yılın sonlarında sosyalist gerçekçilikle birlikte yoğrularak kendisini gösterecek olan Stanilist oryantalizmin sinema üzerindeki ilk söylemlerini üretme ayrıcalığına sahip olmuş olmasıdır. Tursib'den iki yıl sonra vizyona giren Odna filminde bozkıra inen uçağa atlarıyla eskortluk eden Altaylılar ile bineklerine atlayıp trenle yarışan Kazaklar, filmler arasındaki sosyalist gerçekçi söylem paralelliklerini göstermesi açsından değerli örneklerdir. Turin'in Turksib bünyesinde yarattığı metaforlardan, perspektiflerden, sembollerden ve sahne planlarından oluşan bu oryantalist film kütüphanesi sadece Sovyet sinemasında değil, Avrupa da ilgi görmüş Doğuya dair olanın temsilinde sık sık kullanılmıştır. Eisenstein'ın 1925 yılında çektiği ve oyunculardan ziyade bir geminin ön planda olduğu Potemkin Zırhlısı'nda olduğu gibi Turksib'te de başrol makinalar, yardımcı roller ise çöl rüzgârları, çatlamış topraklar ve boş tencereler tarafından temsil edilmiştir. Film sahip olduğu sıra dışı kurgu ve montaj yaklaşımı sebebiyle Avrupa'da da yoğun bir ilgiyle karşılanmıştır. Özellikle Hollanda, Almanya, Avusturya ve İngiltere'de büyük bir etki yaratmış, işçi kulüplerinde ve ev sinemalarında uzun müddet gösterilmiştir. Filmin hemen hemen tüm ülkelerde farklı versiyonlarla ve filmin farklı noktalarını vurgulayan ara yazılarla gösterime girmesi de sinema tarihi açısından önemlidir. Versiyonlar uzunluk ve sahne dizilimi olarak farklılık içerdiği gibi, İngilizce ara yazılı versiyonlarda medenileştirme retoriği kullanılırken (yerleşik İngiliz sömürgeci kültürel üstünlük dili) Rusça ara yazılı versiyonlarda bu misyona sözü edilmeden odaklanılmış ve bu konuda doğrudan bir ifade geçmediği

görülmüştür (Oksana, 2017, s. 182-183). Film, içerdiği sosyo-politik mesajlara rağmen toplumun her kesiminden izleyici çekmesi dikkate değerdir. "Yeni Rusya'nın Dostları' topluluğu gibi siyasi mekanlarda sık sık gösterilmesine karşın, aynı zamanda ticari sinema salonlarında da inkar edilemez bir şekilde burjuva izleyicilere oynamayı da başarmıştır. Turksib uluslararası izleyici üzerinde şarkiyatçılığın öne çıktığı egzotik sahneleriyle büyüleyen, masalsı bir etki bırakmıştır. Filmin bu başarısını, Avrupa'nın Doğu'ya yönelik "köklü küçümsemeye" ve "zihnindeki oryantal kimliğe" hitap etmesine bağlamak mümkündür (Payne M. , 2001, s. 53). Bu oryantal tasvir hammadde ve üretim açısından sanayileşmenin en büyük düşmanı olan coğrafya, iklim ve doğa oryantalist söylem içerisine yerleştirilerek Doğuya "vahşi" sıfatını da eklemiştir. Bu vahşilik, uygarlık ile olan ilişkisi çerçevesinde Doğunun temel niteliklerinden birisi olarak vurgulanmıştır. Bu çerçevede Turksib, her sekansı kendi bağlamı içerisinde yeniden izlenmeye, her sahnesi detaylarıyla incelenmeye değer, metaforları, mesajları ve yarattığı görüntülerle orijinal ve çarpıcı bir film olarak literatüre geçmiştir. Filmi bütün bu özelliklerini göz önünde tutarak değerlendirmek yerinde olacaktır.

Filmdeki Turksib'i, iktisadi mesajlar çerçevesinde değerlendirdiğimizde, Pamuk konusunda yaşanan dışa bağımlılığı bitirmek, Sibirya'daki hububat üretimini ülke çapında daha gelişmiş bir ağla dağıtabilmek ve genel ulaşım ağı açısından da kuzey ile güneyi birbirine bağlamak gibi basit ve makul amaçlar çerçevesinde tanımlamak mümkündür. Ancak filmi Turksib'in ekonomik ve mühendislik boyutunu göz ardı ederek değerlendirdiğimizde özelde Kazak köylüleri, genelde Türkistan sahası ve kavramsal olarak da Orta Asya hakkında pek çok söz söylediği, tespitte bulunduğu ve eleştiriler sunduğu açıktır. Bu bağlamda Turksib Demiryolu, inşaat mühendisliği ile toplum mühendisliği çerçevesinde iktisadi kaygılarla uygarlaştırma misyonunun iç içe geçtiği bir yol projesi olurken, Turin tarafından yapılan belgesel Turksib ise yaratılan bu yolu, toplumsal hafızayı yeniden dizayn edecek şekilde ölümsüzleştiren tarihi bir vesika olmuştur.

Demiryolunun her iki misyonu da proje aşamasından itibaren hassasiyetle ele alınmış ve demiryolunun hem iktisadi anlamda hem de uygarlaşma anlamında en yüksek seviyede fayda sağlaması için çalışılmıştır. Turksib Demiryolu inşa süreci başladığında Kazakistan, nüfusun büyük bir yüzdesini göçebe veya yarı göçebe çobanların oluşturduğu

3.5 milyonluk bir Sovyet Cumhuriyeti'ydi. Halk kırsal göçebe ekonomisine ve gelenekçi aile düzenine sıkı sıkıya bağlı, kendi içinde düzeni olan gelişmiş bir etnik kimliğe sahipti. Geleneksel otoriteye bağlı bu Kazak kimliği hem Sovyet rejimini hem de Kazak aydınlarını ve komünistlerini rahatsız etmekteydi (Payne M. , 2001, s. 225-226). Ancak özellikle kırsalda yaşayan halkın Baylara ait olan büyük sürülerde çobanlık yapmaktan başka alternatifi yoktu (Şklovskiy, 1930, s. 26). Tarım zor koşullar altında, teknik imkânsızlıklar dâhilinde sürdürülmeye çalışılıyordu. Diğer yandan bölgedeki Kulak yapılanması da tedirginlik verici boyuttaydı. Çözüm, kolektifleştirme ve yerleşikleştirme yoluyla pastoral göçebeliğin ortadan kaldırılarak göçebe topluluğun sınırlandırılması ve yaratılacak iş kollarıyla toplumun yerleşik hayata döndürülmesinde aranmaktaydı (Akiner, 1995, s. 44). Ancak demografik yapı, öngörülen planları gerçekleştirmenin bir hayli zor olacağını işaret ediyordu. Kazakistan İstatistik Bürosu'ndan alınan verilere göre 1920'lerin sonlarında Kazakların yalnızca yüzde 23'ü tamamen yerleşikti (Niccolo, 2001, s. 237). Nüfusun %38'inin öleceği 1931-1933 kıtlığının eşiğinde karşımıza çıkan bu demografik tablo hayal edilen Sosyalist modernleşmeye cevap verebilecek nitelikte ve nicelikte değildi. Turksib Demiryolu "bir okul" olarak bu tür bir devrimi gerçekleştirebilmenin yegâne yolu olarak görüldü. Turksib filmi ise demiryolu inşaatında üretilen sosyalist moderniteyi bütün Kazak kimliğine ve Doğu'ya enjekte edebilmenin en güvenli ve etkili yoluydu.

Yapılması gereken şey demiryolu inşaatında yoğunluklu olarak Kazak işçilerin çalışmasını sağlamak ve onları süreç içinde yoğurarak sovyetleştirmekti. Kazakistan hükümetinin Turksib'in İnşasına Yardım Komitesine (Комитет содействия строительству Турксиба) başkanlık eden Turar Ryskulov ile Turksib Demiryolu İnşaat Sorumlusu Vladimir Shatov'un lobi ve kamuoyu yaratma çabalarına rağmen Narkomput'un[33] ekonomik nedenlerle işçi kaynağı olarak Avrupa Rusyası'na yönelmesi ciddi bir sorun yarattı. Kazak köylülerin çalıştırılması önündeki bu olumsuz tutum Kazakistan hükümeti ve Komünist Partisi'nin direnişi ile karşılaştı. Narkomput eğitimsiz Kazak aşiret adamlarının çalışmasına karşı olduğu için bölgeden en fazla %25 oranında bir işçi alımı öngörüyordu. Ancak bozkırın zorlu şartlarına, şiddetli hava koşullarına ve

[33] Rusça Orj. Нарóдный комиссариáт путéй сообщéния. Halkın İletişim Araçları Komiserliği.

olası salgın hastalıklara karşı yerli halkın daha dirençli ve dolayısıyla da daha ucuz ve verimli bir işgücü yaratacağı yönündeki telkinlerle Narkomput ikna edildi. Bu endişe haksız da değildi. 1920'de, MGU'dan yeni kurulan Orta Asya Devlet Üniversitesi, Tıp Fakültesi'ne geçen Aleksandr Alekseev, bu alanda Türkistan'da yaptığı araştırmalar neticesinde, metabolizmayı yavaşlatan, salgı bezlerini baskılayan ve beyaz insanlar için depresyona sebep olan bu iklim koşullarının ancak ırk fizyolojisi ile yerli çevre arasındaki kendine özgü bağlantılarla aşılabileceğini ifade etmiştir (Cassandra, 2007, s. 176-177). Bu suretle işçi kaynağındaki yerlilik oranı %50'ye yükseltildi. Böylece 1928 yılı işgücü planlamalarında öngörülen 25.000 işçinin 12.500'ü Kazaklardan seçildi. Ancak işçiler arasındaki medeni uyumsuzluklar sebebiyle sık sık sorun çıkmaya başladı. Sorunların ortadan kaldırılması ve yerel çıkarların korunabilmesi adına önlem alınması uygun görüldü. Halk komiserleri Konseyi Ocak 1927'de hem yerel düzeyde hem de birlik düzeyinde çalışarak demiryolunun inşasıyla ilgili sosyal, ekonomik, kültürel ve eğitimle ilgili konular üzerinde geniş yetkileri olan yeni bir birim kurulmasını kararlaştırıldı. İşçi grupları filmde dikkatle vurgulandığı gibi sadece Kazaklardan oluşmuyordu. Şantiyelerde Avrupa Rusyası ve Çin başta olmak üzere farklı milletlerden binlerce işçi bulunmaktaydı (Kleespies, 2018, s. 372). Avrupalı işçilerin Rus milliyetçiliği yapmaları sebebiyle Çinlilere ve özellikle de Kazaklara karşı gösterdikleri saldırgan ve ırkçı tutum şantiye alanlarında büyük sorunlar ve ayrışmalar yaratıyordu. Ancak devlet Kazaklara gösterilen bu aşağılamanın ve zorbalığın sorumluluğunun kendisinde olduğunu düşünerek önlemleri arttırdı. İnşaatın bütün operasyonlarının başında olan Vladimir Şatov, Kazaklara yönelik olarak, her türlü normdan sapma, kabalık, bürokratik zorluk ve ihmalin görev ihlali sayılacağı ve şiddetle cezalandırılacağını açıkladı. Ayrıca Kazaklarla alay etmeyi veya kültürel geri kalmışlıkları hakkında yorum yapmayı da yasakladı (Payne M. , Stalinizm i İmeriya Natsi, 2011, s. 285-286). Şantiyelerde ırkçılık ve zorbalık kapsamlı yaşanan pek çok vukuat resmi kayıtlara ve hatıratlara yansımasına rağmen filmde hiçbir şekilde yer verilmemiş, üstüne bütün işçiler mutlu ve neşeli şekilde çalışırlarken görülmüşlerdir. Bununla birlikte en az yarısı farklı milletlerden oluşan 50.000 işçi çalışsa da inşaat filme, makine operatörü olan birkaç Rus dışında bütün demiryolunun Kazaklar tarafından yapıldığı hissini verecek bir planla aktarılmıştır. Hakikatin bilinçli olarak tek boyutlu şekilde yansıtılması, büyük çoğunluğu yoksulluk ve işsizlik içinde kavrulan Türkistan

coğrafyasının umudunu koruyabilmesi amacını taşımaktadır. Filmin sosyalist toplumun inşasına olan katkısı, yoksul Kazakistan'ı zengin Kazakistan'a çevirecek gücü Kazak işçilerinin çekiç darbelerinde gösterebilme başarısında aranmıştır. Turin bu hissi verebilirse, film salonda izleyenler üzerinde "kendileri dışındaki bütün Kazakların çöldeki demiryolu inşaatında çalıştığına dair" bir his, bir kabul yaratılabilirdi. Bunun başarılabilmesi, yerleşik hayata geçmiş, okuryazar olmuş, aldığı eğitimlerle mesleki yeterlilik kazanmış, kendisini geliştirerek iyi bir hayat kurmuş Kazak işçisi özelinde sovyetleştirme politikalarının güvenilirliği, samimiyeti ve meşruluğu Kazakistan örneği üzerinden tüm Doğu'ya ispatlanmış olması anlamına geliyordu.

Turksib Türkistan'a demiryolu boyunca uzanan yerleşik bir hayat ve o hayatı yaşayacak proletarya getiriyordu. Filmin bir sahnesinde göçebe Kazakların otağlarını çözerek tren görmek üzere hareket etmeleri, yeni bir göçten ziyade toprağa tutunmak, yerleşmek üzere atılan bir adımı sembolize ediyordu. Demiryolu, uğruna yerleşmeye değer bir gelişme olarak sunuluyordu. Şatov bu vaziyeti, geçmişte yapılan büyük bir ihmalin sonucu olarak görüyordu ve durumu "Çarlık hükümeti Doğu'ya yeni yaşam ve kültür getirmekten korkuyordu; komünistler olarak bunu biz yapmak zorundayız" şeklinde izah ediyordu (Payne M. , 2001, s. 9-10). Zira 1879 yılında Çarlık Rusya'nın Orta Asya'ya genişleme planları doğrultusunda girişilen ve Orta Asya Demiryolu olarak da bilinen Trans-Hazar Demiryolu (Skrine & Ross, 2005, s. 197) Aşkabat, Buhara, Semerkant ve Taşkent gibi stratejik açıdan önemli kentleri birbirine bağlamasına rağmen daha çok askeri ve ekonomik kaygılar ön planda tutulmuştur. Gerek inşa sürecinde gerekse sonrasında yarattığı ulaşım ağı, herhangi bir modernleştirme amacına hizmet etmemiş, yolun sadece somut faydaları üzerinde durulmuştur. Film Çarlık Rusya'nın bu yaklaşımına doğrudan bir eleştiri getirmese de Orta Asya'yı zamansızlık ve durgunluk içinde tarihin dışında kalmış ütopik bir coğrafya olarak ele alarak geçmişten bu yana sahipsiz olduğunu sık sık vurgulamıştır. Keşif ekibinin obaya, öğle arasında herkesin derin uykuda olduğu bir anda gelmesi tesadüfi değildir. Onların gelmesiyle birlikte yaşlılardan çocuklara, köpeklerden koyunlara herkes uyanmış ve aracın etrafını sarmıştır. Bu sahne, ezelden beri kendi sanrıları içinde debelenen bir uygarlığın sosyalist ilerlemenin kâşifleri tarafından uyandırılmasının temsili olmuştur. F. Honarpisheh bu sahneyi, "Uygar bir medeniyetin öncülerinin, herkesin uykuda olduğu ıssız bir gezegene

uzay gemisiyle inmeleri” şeklinde yorumlar. Arabadan inen bilim adamlarının taktıkları gözlükleri, giyim kuşamları ve yanlarında getirdikleri ölçüm aletleri, bölgede o an yaşanan zamanın çok ötesinde olmaları açısından bu yaklaşımı destekler niteliktedir. Turin’in, ekibin taramalar sonrasında elde ettiği raporları ve çıkarılan haritaları gösterme şekli de dikkate değerdir. Topografya çizimlerinin, ölçüm verilerinin, haritaların, geometrik şekillerin, resmi yazışmaların ve istatistik içeren belgelerin bir plan proje sürecini özetler şekilde üst üste ve “bir devinim, ilerleme” hissi yaratacak şekilde ekrana getirilmesi, yukarıda bahsi geçen ıssız gezegen metaforu çerçevesinde, Kazakların dışarıdan gelecek bir müdahaleye ihtiyaç duyan ilkel bir toplum olduğu vizyonunu bir kez daha tekrarlar. Kazaklarının derin uykusunun vurgulanması ve montaj sırası bakımından önce kâşiflerin köye gelişlerinin, ardından da plan proje sürecini gösteren sahnenin gelmesi hassas bir sıralamanın ürünüdür. Bölgede sosyalist harekâta dayanak oluşturabilecek bir işçi sınıfının olmaması, keşif için gezen uçağı, dürbünle etrafı kolaçan eden askeri ve ellerinde ölçüm aletleriyle sağa sola koşturan bilim adamları, işgalci, emperyalist bir gücün öncüleri olduklarına dair bir izlenim yaratmaktadır. Sovyetler Birliği’nin bu uygarlaştırma planı için emperyalist bir şüphe oluşmaması adına, kâşifler köye Kazaklar uyurken gelmişler, dostça iletişim kurmuşlar, halka, barışçıl tavırlarla medeniyet için geldiklerini izah etmişlerdir. Filmin inşaat sürerken vizyonda olduğu göz önünde tutulduğunda, bu perspektife özellikle yerli halk ve filmi yurtdışında izleyecek insanlar için Sovyet uygarlaştırma misyonunun meşrulaştırılması adına önemli bir görev yüklendiği açıktır.

Turksib’in demiryolu olarak temsil ettiği sosyo-politik perspektifin üzerine yoğunlaşan film bölge insanın eğitimine de özel bir yer ayırmıştır. “Kelime silahında ustalaş” ara yazısı ile verilen Kazakların okuma yazma öğrendiği sahne, zorlu ve uzun bir eğitim sürecinin özeti niteliğindedir. Demiryolu yönetimi sosyalist toplumun inşası misyonun bir parçası olan eğitim konusunda da büyük bir hassasiyet göstermiştir. Kazakların boş zamanlarını nasıl geçirdiklerine dair yapılan bir gözlem sonrasında gündüzleri kımız dükkânında oturdukları, geceleri ise kart oyunlarıyla vakit geçirdikleri

anlaşılmış, bunun üzerine işçi kulüplerinde bulunan "canlı gazete[34]" programlarına dahil olmaları için teşvik edilmişlerdir. Turksib'in Coşkulu İşçi Tugayları[35] Kazak işçileri himaye ederek "cehaletin tasfiyesi" sloganıyla eğitimin yaygınlaştırılabilmesi adına büyük emek sarf etmişlerdir. Demiryolu şantiyeleri, akşam okullarında 7.000 kişinin eğitim gördüğü 80 ayrı okuma yazma kursuna ev sahipliği yaparak büyük bir eğitim seferberliğine sahne olmuştur. İşçiler gündüz kavurucu sıcaklarda tuttukları küreği akşamları tebeşirle değiştirerek (Kadirbaev, 1986, s. 141) zorlukla da olsa kurslara devam etmişlerdir. Dolayısıyla hemen hemen tüm Kazakların Türksib okulunda yazdıkları ilk harfler Rus alfabesinin harfleri olmuştur (Payne M. , 2011, s. 89). Ancak dönemin hatıratlarında yapılan Rusça eğitim vurgusuna rağmen filmde gösterilen akşam okulu sahnesinde arkadaki kara tahtada yazan Arap harfleri ile Kazakların önlerinde duran Lenin resimli Arap harfli kitapların tezatlık oluşturduğu görülmüştür. Bu detayın, yukarıda da bahsi geçtiği üzere, uluslararası izleyicide "emperyalist bir izlenim bırakmamak" yerli ve bilhassa Doğulu izleyicide ise "anadilde eğitim" vurgusuyla olumlu bir intiba bırakmak adına kurgulandığı yönünde yorumlamak yanlış olmayacaktır.

Eğitim konusunda gösterilen karşılıklı çaba ile ciddi bir başarı elde edildi. Turksib'in inşasında vasıfsızlıkları sebebiyle en alt kademelerde, ağır iş kollarında çalışan dünün Kazak göçebeleri, demiryolu ve vagon işçiliğinde kendilerini geliştirmenin yanında, buharlı lokomotifler, iletişim ve haberleşme, enerji ve inşaat mühendisliği gibi karmaşık çalışma alanlarında ve mesleklerde de ustalaştılar. Eğitim ve bilgi ile desteklenen becerinin hem statü hem de kazanç anlamında yarattığı güçle Kazakların eğitime olan inancı arttı. Açılan yüzlerce okul ve kursla eğitim seferberliği devam etti. Turksib temelinde, çok sayıda teknik okul, meslek okulu, bir demiryolu teknik okulu ve Alma-Ata Demiryolu Mühendisleri Enstitüsü kuruldu (Kobjasarov, 1986, s. 17-18). Böylece Turksib, Kültür Devrimi'nin öngördüğü sosyalist toplumun yaratılmasına en büyük laboratuvarlardan birisi olarak hizmet etti (Payne M. , 1988, s. 353).

---

[34] 1920-30'lı yıllarda, okuma yazma oranlarındaki düşüklük, kâğıt kıtlığı ve propaganda faaliyetleri çerçevesinde gazetelerde yer alan haberlerin daha fazla insana ulaşması için yapılan ve daha çok işçi kulüplerinde popüler olan haberlerin bir topluluğa karşı okunması etkinliğidir (Kukshanov, 1978, s. 88).

[35] Rusça Orj. Уда́рник. Hiçbir engel tanımayan, güçlü ve coşkulu işçiler, emekçiler için kullanılan fahri bir unvan.

Turksib her ne kadar Sovyet idaresinin sinemadan beklediği mesajları gerektiği şekilde yansıtmadığı gerekçesiyle 1930'lu yılların ortalarında gösterimden çekilse de yukarıda da ifade edildiği üzere, karakterize ettiği "Doğu ve Doğulu" kavramları itibarıyla Sovyet oryantal filminin ilk temsilcilerinden birisi olarak tanınmıştır. Bunun bir parçası olarak Kazak köylülerinin günlük hayatlarına ve köyde geçen zamana dair değerli ayrıntılar bulmak mümkündür. Bu bağlamda filmde sunulan perspektiften, göçebeliğin kendi yarattığı düzene ve korelasyona temas eden birkaç sahneyle birlikte, daha çok hayatın yoksulluk, yoksunluk, beslenme zorlukları, susuzluk, uyku hali ve durağanlık gibi haller çerçevesinde sürdüğü bir yaşam şekli olarak yorumlanmıştır. Halkın yeni olana karşı gösterdiği tedirginlik ve heyecan ile de bozkırın yarattığı kültürel izolasyon ve geleneksel içe kapanıklık vurgulanmıştır. Turksib gelmeden önceki zamana dair verilen görüntülerde toprak kaplardan yapılmış ilkel bir su çarkı, tarlalarda kullanılan çapa ve birkaç boş tencereden başka neredeyse hiçbir aletin ve gerecin gösterilmemiş olması, göçebe/yarı göçebe toplumu sadece gelişmemişlikle değil, tespit edilemeyecek kadar eski zamanlarda takılıp kalmış olmakla da nitelemiştir. Filmin başında antik çağı yaşayan Kazak halkı, ortasında kendi çağını tanımaya başlamış, sonunda ise kendisini, gelecekte yaşanması umulan gelişmiş bir Sovyet tahayyülünün içinde bulmuştur. Zamanda yaşanan bu seyahat, Sosyalist bir geleceğin ütopik vizyonunu paralel bir gerçeklik yaratarak yansıtmıştır. Bu yapı doğal olarak bir karşılaştırma üzerine kurulmuştur. Film, hâlihazırda var olan gelişmiş, yüksek bir sanayi toplumunun hâlihazırda var olan geri kalmış bir coğrafyayı nasıl içine alarak geliştirdiğinin ve kendi bünyesinde yücelttiğinin emsali olmuştur. Diğer bir ifadeyle, Kazak halkının medeniyet seviyesini belirleyen ölçüt Sovyet medeniyetinin seviyesi olmuştur. Filmin Rus olanı, Rus olmayan Orta Asya halkı karşısında üstün bir konumda ele alan bu söylemi, [Sovyet] asıl ile [Doğulu] öteki arasındaki bağın net bir görüntüsünü oluşturmuştur.

Filmin sonuna gelindiğinde, bir Kazak'ın tren teşkil işçisi olarak istasyonda görev aldığı ve elindeki bayraklarla hattaki trenleri yönlendirdiği görülür. Demiryolu inşaatının başlangıcında otomobile *şeytan-arabası*, trene *kara-aygara* diyen, arabanın klaksonundan, trenin buharından korkan, iş makinalarını bir canavar olarak görüp çekinen ve kullanmaya yanaşmayan, atlarını, develerini, boğalarını daha fazla kamçılayarak hızla giden lokomotifi geçebileceklerini sanan Kazakların filmin sonunda demiryolu

işletmesinin bir parçası haline gelmesi, özenle yerleştirilmiş bir mesaj olarak karşımıza çıkarmaktadır. Bu sahne inşaata kazma kürek kullanarak başlamış, okuma yazma bilmeyen, makinadan anlamayan bir Kazak gencinin Sosyalist yaşam biçimi içerisinde tekâmülünü tamamladığının ve ideal Sovyet bireylerinden birisi haline geldiğinin, diğer bir değişle sıradan Doğulu bir köylü olarak girdiği Sosyalist hayat okulundan bir proletarya olarak mezun olduğunun göstergesi olmuştur. Diğer bir değişle demiryolu, sıradan bir deve kervanıyla ortalama 70 günlük bir sürede aşılabilen 1.445 km'lik yolun, 1.5 gün gibi zamanda aşılmasını mümkün hale getirirken (Payne M. , 2001, s. 18) film de yüzlerce yıllık geri kalmışlığın 81 dakikada aşılmasını sağlayan bir zaman yolculuğu yaratmıştır. Filmin bu mesajları tekrarlar ve çarpıcı sahneler ile iletmesi tarihsel bellek üzerinde anlam yaratma arzusunun en önemli göstergesi olmuştur.

Turksib etnografik bir atlas olma özelliğiyle her ne kadar Kültür film tarzına yakın bir pozisyonda bulunsa da, uygarlığı tren metaforu ile transfer etme yöntemi sebebiyle ilhamını Amerikan sinemasından aldığı yönüne bir iddia ortaya atılmıştır. Kleespies Turin'in Turksib'i yaparken, emperyalist-kapitalist sınır modelini sosyalist terimlerle yeniden yapılandırdığını ve John Ford'un 1924 yılında çektiği The Iron Horse ile yaratmaya çalıştığı kolektif, teknolojik bir ulus inşası destanı'nı bir "sınır retoriği" olarak filmine aktardığını iddia ederek Turksib'i Lavrentyev'in deyimiyle Kızıl Western olarak tanımlamıştır (Kleespies, 2018, s. 358-359). "Yerleşim + demiryolları + sıkı çalışma + akılcı planlama + özel sermaye = ilerleme" şeklinde tatbik edilen Amerikan sınır geliştirme formülünün The Iron Horse filmindeki gibi Turksib'te de kullanıldığı, tek farkın formüle getirilen sosyalist perspektif olduğu düşünülse de Turin'in filmi izleyip izlemediği konusunda herhangi bir kayıt bulunmamaktadır. Diğer yandan Turin'in eğitimini Amerika Birleşik Devletleri'nde almış olması benzer bir vizyon geliştirebileceği konusunda ihtimal yaratmaktadır. Sovyet eleştirmenleri bu konuda zorunlu olarak sessiz kalsa da, dünya basınının önemli bir kısmı iki sessiz film arasındaki paralellikleri görmezden gelmemiştir (Kleespies, 2018, s. 367-368). Filmdeki benzerliğin kaynağının, Turin'in eğitiminden kaynaklı bir etki mi, bir esinlenme mi yoksa bir tesadüf mü olduğu sorusunun net bir cevabı olmasa da, Türkistan'da tatbik edilen Sovyet toplum mühendisliği ile Amerikan sınır genişleme mekanizmalarının, farklı motivasyonlara dayanan aynı teamüller üzerinden işlediğini göstermesi bakımından önemlidir.

KÜNYE	TURKSİB: ÇELİK YOL / Турксиб (Стальной путь)	
	TÜR	Belgesel
	YÖNETMENLER	Victor Turin
	SENARYO	Efim Aron
		Viktor Shklovsky
	SİNEMATOGRAFİ	Boris Francisson
		Evgeny Slavinsky
	BESTECİ	Vissarion Shebalin
	YAPIM ŞİRKETİ	Vostokkino
	SÜRE	57 dk. – 77 dk.
Tez çalışması kapsamında hazırlanan Türkçe altyazılı versiyonu için:	YIL	1929
	ÜLKE	Sovyetler Birliği
https://bit.ly/Turksib-kino	DİL	Rusça

4.4

TEK BAŞINA[36]

Одна

(1931)

Sosyalist gerçekçiliğin resmi bir estetik anlayışı olarak kabul edilmesinden çok kısa bir süre önce, 1931 yılında vizyona giren "Tek Başına", Grigory Kozintsev ile Leonid Trauberg'in birlikte yazıp yönettiği tematik kalıplarıyla öne çıkan bir film olmuştur. Diğer yandan sinema endüstrisindeki sosyalist gerçekliğe kayma eğiliminin iyiden iyiye hissedildiği bir yapım olarak da dikkat çekmiştir (Titus, 2010, s. 5). Filmi farklı kılan bir diğer özelliği ise çekimleri sessiz film ekipmanları ile yapılmasına rağmen, aynı yıl Rusya'ya gelen sesli film teknikleri kullanılarak montaj sürecinde birkaç sesli diyalog ve müzik eklenmesi sayesinde literatüre Sovyet sinemasının ilk *yarı sesli* filmi olarak geçmesidir (Shklovskiy, 1985, s. 157). Filmi özel hale getiren bu unsurların yanında hikâyenin ana mekânının Sibirya olması ise filmi değerli olmasının yanında nadir bir yapım haline getirmiştir. Bu yönü filmi, Stalin dönemi Sovyetler Birliği'nin, Doğuya, Doğu toplumlarına ve kültürlerine bakışını ortaya koyması açısından önemli bir referans kaynağı haline getirmiştir. Ayrıca 1930'ların başında Sibirya'daki bir Altay köyünün sosyo-politik yapısı üzerine inşa edilen eğitim teması çerçevesinde bölgenin döneme ait folklorik detayları büyük bir incelikle işlenmesi, filmi etnografik bir veri kaynağı haline getirmiştir.

Film, Petersburg'da öğretmen okulundan yeni mezun olan Elena Kuzmina adındaki genç bir öğretmenin, hiç ummadığı bir şekilde Altaylarda bir köye atanmasının ardından yaşadığı olayları ele almaktadır. Kurgusu ise dönemin perspektifi ile *"ideal Sovyet kadını imajını"* taşımayan Kuzmina ile beklenen gelişmişlik düzeyine ulaşamamış, her bakımdan geri kalmış bir Doğu köyünün adım adım ilerleyen tekâmülü üzerine inşa edilmiştir.

[36] Orj. Одна. Filmin tez kapsamında hazırlanan Türkçe altyazılı versiyonuna metnin sonunda bulunan künye kısmından ulaşılabilir.

Öğretmenlik okulu mezunu Kuzmina, yaşadığı şehirde, St. Petersburg'da öğretmenlik yapacağını umarak bir taraftan atandığı okulun açıklanmasını beklerken bir taraftan da nişanlısı Petya ile evlenmenin hayalini kurmaktadır. Kuzmina Sovyet Rusya'yı büyükşehirlerden ibaret gören, evini güzel, şık ve pahalı eşyalarla donatmayı, evlendikten sonra da eşiyle birlikte mutlu bir hayat sürmeyi arzu eden genç bir Rus kadınıdır. Ancak atamasının St. Petersburg'da değil, evinden binlerce kilometre uzakta, Sibirya'da Altay Dağları'nda bir köye yapıldığını öğrenir. Hayalleri yıkılan Kuzmina ne yapacağını bilemez halde Narkompros'a[37] gider ve karara yazılı olarak itiraz eder. Ancak Narkompros'ta bulunduğu sırada karşılaştığı ve şahit olduğu bazı şeyler, Sibirya'yı da vatanının bir parçası olarak görmesini sağlar ve gitmesi konusunda cesaret verir. İtirazından vazgeçip yola çıkar. Kuzmina uzun bir yolculuktan sonra vardığı köyde çocukların sersefil perişan bir şekilde ortalıkta gezdiklerini, çoğunlukla kadınların çalıştığını ve hiçbir şeyi önemsemeyen Selsovet[38] Başkanı'nın köydeki fakirliğe rağmen refah içinde yaşadığını görür. Köylülerin eğitim konusunda gösterdikleri her türlü mukavemete rağmen direnir. Ancak köyün çocukları çoban olarak çalıştırıldıkları için, gösterdiği çabalar onları okulda tutmaya yetmez. Diğer yandan köydeki Bay da koyunları kesim için bir tüccara satar. Kuzmina ise bu tür hayvan kesimlerinin yasadışı olduğundan haberdardır ve engellemek ister. Ne var ki bu itirazından sonuç alamaz ve durumu yetkililere bildirmek için merkeze gitmeye karar verir. Ancak onu kızakla merkeze götüren Bay'ın adamı, yolun ıssız bir yerinde Kuzmina'yı terk edip kaçar. Yolunu kaybeden ve donmak üzere olan öğretmen, kendisinin kıymetini anlayan köylülerden gelen yardımla son anda kurtarılır. Filmin sonunda, ağır yaralanan Kuzmina'yı hastaneye ulaştırmak için başkentten bir uçak gönderilir.

Kuzmina, penceresini rüzgârın açtığı (Resim: 1) güzel bir yaz günü saat 11'de çalan saatin sesiyle uyanır. Pırıl pırıl musluklarından akan suyla (Resim: 2) elini yüzünü yıkayıp gaz ocağında hazırladığı kahvaltısını yapar. Bir yandan da penceresinden yoldan geçen bir sokak müzisyeninin çaldığı orgu dinler (Resim: 3). Ardından, mezun öğretmenler için hazırlanmış olan atama formunu doldurmaya koyulur. Evraktaki en

[37] Orj. Наркомпрос РСФСР – Halk Eğitim Komiserliği
[38] Rusça Orj. Сельсовет. Sovyetler Birliğinde en küçük idari birimlerden birisi olan Köy Konseyi'ne verilen ad, Köy Şurası.

önemli soru olan, "çalışmak istediği yer" kısmına "burası" diyerek "St. Petersburg" yazar ve anketi tamamlayarak nişanlısı Petya ile buluşmak için dışarıya çıkar.

RESİM: 1

RESİM: 2

RESİM: 3

Açılış sekansı Kuzmina'nın genel karakteri hakkında pek çok mesaj içerir. Yalnız yaşadığı ve son derece ferah olan evi, Kuzmina'nın çalışmamasına rağmen rahat bir hayat sürdüğünü, eşyalarıyla ve şehir meydanına bakan penceresiyle oldukça varlıklı bir aileye mensup olduğunu gösterir. Bu refah ortamı Kuzmina'nın burjuva tarzı bir yaşam sürdüğüne dair emareler taşır. Pencere açıldığında takvim yapraklarının ardı ardına uçuşması ve çalar saatin 11 gibi geç bir zamanı göstermesi aslında Kuzmina'nın günün gün eden karakterine yapılmış önemli detay olarak karşımıza çıkar. Evden ayrılan Kuzmina buluşma yerine ulaşır ancak nişanlısı Petya onu bir süre beklettikten sonra ancak gelebilir ve *"iş yerinden zar zor kaçabildim*" der. Emeğin ve emekçinin kutsandığı bir sosyalist toplumda sarf edilen "İş yeri ve kaçmak" ifadeleri, Kuzmina'nın nişanlısının da kendisi gibi bir burjuva olduğu yönünde yorumlamak mümkündür.

Genç çift ev kurmaları için gereken eşyalara bakmak için mağazalarda gezinmeye başlarlar. Sallanan ve dönen koltuklarla, porselen lüks yemek ve çay takımları en çok dikkatlerini çeken eşyalar olur. Öyle ki mağazalarda bu eşyalardan ayrılmakta bir hayli zorlanırlar. Fonda ise "*hayat ne güzel olacak*" (какая хорошая будет жизнь) şeklinde, durmaksızın tekrar eden bir nakarat çalar. Kuzmina, kocaman bir sınıfta (Resim: 4-5) , devasa bir Sovyetler Birliği haritası önünde küçük çocuklara ders anlattığını ve evlerinde o gaz ocağında yemek hazırlarken Petya'nın çello çalarak ona eşlik ettiğini hayal eder (Resim: 6).

RESİM: 4

RESİM: 5

RESİM: 6

Bu sekans Kuzmina'nın ve nişanlısı Petya'nın aslında etraflarında yaşanan hiçbir şeyden haberi olmayan, sadece kendilerini düşünüp evliliklerine odaklanan kişiliklere sahip olduklarını, Sovyetler Birliğinin kurulmasında yaşanan onca acıdan ve zorluktan manevi anlamda hiç etkilenmediklerini, sosyalist dünyanın geleceği konusunda hiçbir kaygı taşımadıklarını vurgulamak üzere inşa edilmiştir.

Birkaç gün sonra, Kuzmina tayininin Petersburg'a çıkacağını ve kuracakları şirin ve güzel evde Petya ile bir ömür mutlu yaşayacaklarını hesap ederken, beklenmedik bir şey olur. Eve gelen bir postayla Sibirya'da Altaylar'daki bir köye atandığını öğrenir. Ne yapacağını bilemez halde dışarıya çıkar. Bir tarafına güneş vuran, bir tarafı ise koyu bir gölgeyle kaplanmış bir yolda, gölge ile güneşin kesiştiği çizgide bir süre düşüncelere dalar(Resim: 7). Kuzmina, aydınlık St. Petersburg ile karanlık Sibirya arasında sıkışmış vaziyettedir. Kuzmina karşılaştığı durumu kendisine yakıştıramaz ve bu atamayı büyük bir felaket olarak görür. Kuzmina'nın yaşadığı bu hüzün, 1930'lu yıllarda, şehirde doğup büyümüş genç bir Rus kadınının zihnindeki Doğu tahayyülü hakkında fikir vermektedir: "Orası şehrin imkânlarına sahip olmayan bir mahrumiyet bölgesidir ve Kuzmina Altaylarda yaşayacağı yoksunluktan dolayı endişe duymaktadır".

Durumu düzeltebilmek adına Narkompros'a (Halk Eğitimi Komiserliği) koşar. Yol boyunca mağazaların önünden geçer ve iç geçirerek "*kendisine gitme diye seslenen*" vitrinlere bakar. O esnada şehir hoparlörlerinden bir anons yükselir. Kuzmina dört bir yandan gelen bu anonsla köşeye sıkışmış hisseder. *"Bu yüzlerce insanın değil, milyonların kaderiyle ilgili! Bu durumda tek bir soru kalıyor, sen ne yaptın? Ne yapıyorsun ve ne yapacaksın?"* Kuzmina anonsun kendisini hedef aldığını düşünerek utanç ve kızgınlığın iç içe geçtiği bir ruh hali içine "*İtiraz edeceğim*" diye bağırarak yoluna devam eder.

RESİM: 7

RESİM: 8

RESİM: 9

Sovyetler Birliği'nin resmi söylemini temsil eden bu anons, Sibirya özelinde devletin Doğusunu, geleneksel yaşamın hüküm sürdüğü, yeterince gelişmemiş, çağı yakalama hususunda yardıma muhtaç bir taşra olarak tanımlarken, eğitimli Rus vatandaşını ise bu sosyalist ilerlemenin bir neferi olarak oraya gidip var gücüyle çalışması beklenen bir birey olarak göstermiştir. Söylemin ortaya koyduğu perspektifi, Kuzmina'yı Narkompros binasının girişinde karşılayan "SEN, Kültürel inşanın bir parçasının" yazan devasa tabelada görmek de mümkündür (Resim: 9).

Kuzmina durumunu arz etmek için bir memurun masasına yaklaşıp ne diyeceğini bilemez şekilde durur ve Altaylara gitmek istemediğini söyler. Memur ise "o halde itiraz et" şeklinde cevap verir. Kuzmina dilekçe yazmak için uygun bir yer ararken kısa boylu bir genç kadının da dilekçe yazdığını görür. Muhtemelen kendisi de öğretmen olan kadın Kuzmina'ya dönerek *"Anlayabiliyor musun? Kuzeye [Sibirya'ya] gitmek istiyorum ancak sağlık durumumdan dolayı buna izin vermiyorlar. Oysa bir boğa kadar sağlıklıyım"* der. Anlaşılacağı üzere, Kuzmina sağlıklı olmasına rağmen tamamen *keyfi nedenlerle* Sibirya'ya gitmek istemezken, sağlığı uygun olmayan başka bir kadın ise kendisinin de gönderilmesi için dilekçe yazmaktadır. Film fedakâr ve devrimin her bir köşeye ulaştırılması için gayret gösteren örnek Rus kadınını, Kuzmina'nın bencilliğine atıfta bulunarak yüceltir.

Bu durum Kuzmina'yı oldukça etkiler, kafası iyice karışır. Ardından durumunu izah etmek için müdürün odasına gider. Müdüriyetin set dekoru bakımından önemli mesajlar içerdiği görülür. Kuzmina'nın arkasında bulunan sağ üst köşesinde bir Lenin portresi, solda yalnızca Doğusu görünen bir Sovyetler Birliği haritası ve büyük bir masada oturan arkasından gördüğümüz otoriter bir müdür profili yer almaktadır (Resim: 10). Sahnede devletin gücü ve otoritesi güçlü bir şekilde yansıtılmış, Kuzmina'nın

konforuna düşkün ve havai karakteri bu kudretin karşısında alçaltılmıştır. Lenin portresi ve sadece bir tarafı gözüken harita ile Sibirya ve Altaylar özelinde, Doğu'nun konumu itibarıyla ne kadar uzak olursa olsun Sovyetler Birliği'nin göz ardı edilemez bir parçası olduğu vurgusu yapılmıştır. Yüzünü göremediğimiz müdirenin ise devrimle birlikte Eğitim Halk Komiserliği'nde çalışmaya başlayan ve 1920'de Eğitim Komitesi Başkanı seçilen, uzun yıllar boyunca bakanlığın çeşitli makamlarında bulunan Lenin'in eşi Nadejda Krupskaya'yı temsil ettiği açıktır (Mikhailin & Galina, 2019, s. 166). Nadejda Krupskaya'nın, ömrünü eğitime adamış, toplumun desteğini ve sempatisini kazanmış değerli bir lider olması (Skatkin & Cov'janov , 1987), filmin bu sahnedeki mesajlarının yetkili ve saygın bir dilden aktarılmasını sağlamıştır. Diğer yandan Krupskaya'nın 1926 yılında Pravda Gazetesi'nde yayınlanan bir makalesinde ortaya koyduğu bakış açısı da bu durumu destekler niteliktedir:

> *"Bugünlerde köylüler, [Sovyetler] Birliğimizde insanların köylerde ve kasabalarda nasıl yaşadıklarıyla birlikte diğer ülkelerde nasıl yaşadıklarını, ne için çabaladıklarını ve neleri başarabileceklerini de ayrıntılı olarak bilmek istiyorlar. [...] Propaganda ve ajitasyonu sinema ve radyo yoluyla merkezileştirmenin yaratabileceği potansiyeli yeterince göremiyoruz. Bu araçların, geniş kitleler üzerinde sahip olabilecekleri devasa etkileri hesaba katmıyoruz. […] Radyo ve sinema silahımızı keskinleştirmek zorundayız"* (Sarkisova, 2017, s. 31)

Ortaya konan düşüncenin filmin konusu, amacı ve kapsamı ile paralellik içerdiği açıktır. Görüleceği üzere Krupskaya, köylerde yaşanan günlük hayatı ve köylülerin sorunlarını, köylülerin anlayabileceği bir lisanla ve kendilerini geliştirme motivasyonuyla ortaya koyabilecek türden bir sinemanın yararlı olacağını ifade etmiştir. Sosyalist gerçekçiliğin *toplumu kendi lisanıyla dönüştürme* kaygısını da içeren bu yaklaşım yaklaşım, Krupskaya'nın filmde temsil ettiği karakter açısından Altayları "*kendi aksini sinemada görmek isteyen geri kalmış köylülüğün bir parçası*" olarak tanımladığı gerçeği gözden kaçmamalıdır.

RESİM: 10 RESİM: 11 RESİM: 12

Kuzmina müdireye derdini anlattıktan sonra, sert daktilo sesleri eşliğinde bir kadın sesiyle, *“Sosyalizmin yeniden inşasına katkıda bulunmak için şüphe içinde olanlar ve sadece kendi çıkarlarını düşünenler, Sovyet devletinin düşmanlarıdır. O insanların bize bir faydası yoktur. Bu nedenle Kuzmina öğretmen burada kalıyor... Çünkü tayin olduğu yere gitmek istemiyor. Eğer mümkünse, Kuzmina Öğretmenin burada bırakılmasını rica ediyoruz... Çünkü Sibirya’ya gitmek istemiyor”* sözleri yankılanır. Arkada yeniden “hayat ne güzel olacak” şarkısı çalmaya başlar. Yaşadıklarına fazlasıyla canı sıkılan Kuzmina koridorda yürürken (Resim: 11) , yanına yaklaşan yaşlı bir memurun “Zaten o kadar uzak bir yere hangi salak gitmek ister ki” dediği duyulur (Resim: 12). Şapkası, giyimi, bastonu ve yaşı itibariyle Çarlık Rusya zihniyetini temsil eden adamın sözleri bir anlamda Kuzmina’nın bencilliğine ayna tutar. Sibirya’ya gidenleri salak olarak nitelendirmesi ise Sovyet Doğu’sunun ne kadar uzak ve kimsesiz olduğunu ifade eder. Duydukları karşısında öfkelenen Kuzmina memura dönüp *“ben giderim”* diye haykırarak elindeki iptal evrağını yırtar. Bu konuşma, öncesinde sadece “itiraz edeceğim” derken sesini duyduğumuz Kuzmina’nın filmde geçen ikinci sesli diyaloğu olarak karşımıza çıkar. Kuzmina binadan çıktığında şehir hoparlörlerinden yine aynı anons yankılanır: *“Bu yüzlerce insanın değil, milyonların kaderiyle ilgili! Bu durumda tek bir soru kalıyor, sen ne yaptın? Ne yapıyorsun ve ne yapacaksın?”* Kuzmina anonsa yine cevap verir: “*Ben gidiyorum. Çocuklara iyi bir eğitim vereceğim*”.

Kuzmina kendisine güvenen ve gittiği her yeri eğitimle güzelleştirebileceğine inanan bir Sovyet eğitim neferi olarak Sibirya’nın yoluna tutar. Sekans, bozkırın sakin ve ıssız görüntüsüne eşlik eden, Altaylarda kay olarak bilinen bir gırtlak şarkısıyla açılır (Resim: 13). Sibirya’dan uçsuz bucaksız bir bozkırda yaşlı, genç, çoluk çocuk koyun kırpan insanlar ekrana gelir ve *“dünyada hiç koyun olmasaydı, Altaylar nasıl yaşardı”*

yazısı belirir. Köyde hiç ağaç olmaması, bozkırın büyük düzlüklere sahip olmasına ve su sıkıntısına dair bir emare görülmemesine rağmen büyük ölçekli bir tarımsal hareketliliğin dikkat çekmemesi Sovyet iktidarının nazarında geri kalmışlığın işaretlerinden birisi olarak sunulmuştur. İlerleyen kısımlarda da ifade edileceği üzere ekonominin ilkel koşullarda yapılan küçük ölçekli bir tarıma ve kısıtlı imkânlarla yapılan küçükbaş hayvancılığa dayalı olduğu görülmektedir. Bu sosyo-ekonomik durum, Altaylarda döneme özgü olarak görülen, çobanlık ve çiftçilik arasında geçişli, yarı göçebe bir yaşam tarzına (Dedovski, 2022, s. 49) vurgu yapmaktadır.

RESİM: 13

RESİM: 14

RESİM: 15

Kuzmina bir at arabasıyla köye girer (Resim: 14). Hemen ileride, at sırtında kopuz çalan bir adam ve koyun kırkan köylüler ekrana gelirler. Kuzmina'nın geldiğini ve kendilerine baktığını görürler ancak uzun bir süre ilgilenmezler, hiç dönüp bakmazlar (Resim: 15). Altaylarda bir köye durup dururken ve hiç kimsenin beklemediği bir anda, giyim kuşamıyla da oralı olmadığı belli olan genç bir kadın gelmesine rağmen köylülerin başlarını bile çevirmeden koyun kırkmaya devam etmeleri, Doğu'nun durağanlığının ve yeniye, yeniliğe olan kayıtsızlığının temsili olmuştur. Bu sahne, Doğulu insanın kendi işinden, derdinden başka, dış dünyada olan biten hiçbir şeyle ilgilenmeyen içe kapanık karakterinin yansıması olarak karşımıza çıkar. Diğer yandan bu sahneler, Altay coğrafyasının tepelerle çevrili ağaçsız bozkırlardan oluştuğu, Altaylıların hayvancılıkla geçindiği ve kay ile kopuzdan oluşan müzik kültürüne sahip olduklarına yönelik bilgiler verir.

Kuzmina'nın *"ben bir öğretmenim ve Selsovet Başkanı ile görüşmem lazım"* demesinin ardından kucağında bebek olan genç bir kadın at arabasına yaklaşır ve *"Ne öğreteceksin?"* diye sorar. Bebeğin üzerinde tişört, ayaklarında çizmeler olmasına rağmen bir pantolonu yoktur ve altı çıplaktır (Resim: 16). Bebeğin giyimindeki

uyumsuzluğu, Doğulu toplumun özensizliğinin ve tutarsızlığının göstergesi olarak yorumlamak mümkündür. Öğretmen sorusuna cevap alamaz ve at arabası bir süre daha ilerleyerek öğretmeni köyün girişi olduğu anlaşılan bir yerde, baydara[39] üzerine asılmış ürkütücü bir tayılga'nın altında bırakarak ayrılır (Resim: 17 -18).

RESİM: 16

RESİM: 17

RESİM: 18

Öğretmen bu sahne ile birlikte *tek başına* kalır. Filmin adına da atıfta bulunacak şekilde, cahilliğe ve geri kalmışlığa karşı vereceği *yalnız* mücadele buradan itibaren başlar. Uzunca bir sırığa geçirilmiş, tek parçadan oluşan at derisi, göğe doğru uzanmış şekliyle şehirli Rus kadını Kuzmina için son derece ürkütücü bir başlangıç olur. Film bu anı Batı ile Doğunun, ileri ile gerinin, aydınlık ile karanlığın kesiştiği bir sınır noktası olarak vurgular (Resim: 17). Kuzmina'yı ürküten bu at, Altaylılar arasında *tayılga* şeklinde adlandırılan, ruhlara adanmış bir kurbanlık attır (Yedeshov, 2013, s. 30) ve Altaylıların inanç sistemlerine dair bazı detaylar sunmaktadır. Bu totem, kurban olarak Tanrılara adanan atların, içleri çıkarıldıktan sonra derilerinin bir bütün olarak sıyrılarak bir baydaraya asılması yoluyla yapılmaktadır (Harva, 2015, s. 444-445). Köy sekansının bu şekilde açılması, atın Altaylıların hayatında hem maddi hem de manevi kültürün ayrılmaz bir parçası olduğunu (Mendesheva, 2008, s. 252-254) gösteren önemli bir ayrıntıdır. Köyün içinde ilerlemeye başlayan öğretmen Selsovet Başkanı'nın evini ararken, köyde bulunan geleneksel evler de kadraja girer (Resim 19-20-21). Köyde gözlemlenen konik evler, araştırmacılar tarafından 20. yüzyıl başlarında Güney Altaylılar arasında kullanıldığı tespit edilen üç tür konut tipinden (konik, silindirik ve çokgen) biridir (Men, 2022, s. 157). Bu yapılar kullanılan malzeme ve koninin yapılış şeklindeki birtakım farklılıklar nedeniyle Altay ağızlarında *alançık, çadır*, *şanda* ve *sodon* gibi

[39] Altay Türklerinin mitolojisinde kurban edilmiş atın derisinin bir at şekline sokularak asıldığı sırığın adıdır (Dilek, 2021, s. 161).

isimlerle adlandırılabilmektedir (Chenchulayeva & Kulikova, 2022, s. 45). Köyde ekrana yansıyan konut tipinin ise "çadır" olarak bilinen tür olduğu anlaşılmaktadır (Resim 21).

RESİM: 19 RESİM: 20 RESİM: 21

Çadırların arasında ilerleyen öğretmen, evlerden birinin önünde çizmelerini parlatan birisini görür ve yanına gider. Adam "kendisinin köy meclisi başkanı olduğunu" söyleyerek kendisini tanıtır. O sırada arkadan korkunç bir çığlık sesi yükselir. Öğretmen irkilirken, Selsovet Başkanı sesin ayin yapan şamandan geldiğini kastederek, "Bu eski kafalı bir şamandır ama Sovyet idaresine karşı tutumu iyidir" şeklinde bir açıklama yapar. Bir yandan da lakayt bir şekilde çizmelerini parlatmaya devam eder. Ardından şaman ayini ekrana gelir. Karanlık bir çadırda ağır hasta olduğu anlaşılan bir kadın yerde yatmakta, yanında ise kocası ve babası olması muhtemel iki adam oturmaktadır. Şamanın ise elindeki davulla yerdeki ateşin etrafında sesler çıkarıp dönerek hasta kadını sağaltmak için ayin yaptığı görülmektedir (Resim: 22-23-24). Köyde bir hastane yoktur. Doktor ve ilaç bulunmamaktadır. Sahne, 20. yüzyılda Doğu'nun her türlü gelişmeden habersiz bir şekilde, çok eski çağlardan bugüne yansıyan bir zaman diliminde yaşadığının en somut göstergelerinden birisi olarak sunulmuştur.

RESİM: 22 RESİM: 22 RESİM: 24

Ayin esnasında ekrana gelen tayılgadan da çığlığa benzeyen ürkütücü ses yükselmesi dikkat çeker. Tayılgadan çıkan ses halk inanışında kurbanı adayan kişinin yakınlarından

birisinin öleceğine dair bir işaret olarak yorumlandığı bilinmektedir. (Dilek, 2021, s. 768). Öğretmenin köye girdiği an yüz yüze geldiği tayılga ve sonrasında karşılaştığı şifa ayini, Orta Asya toplumlarında şamanın üzerinde toplanan şifacı ve kâhin kimliği ile öğretmen karakteri üzerinden temsil edilen Sovyet rejiminin dinlere ve bu tür inançlara karşı olan olumsuz tutumunun karşı karşıya geldiği ilk sahneler olarak dikkat çeker. Şifacı yerine Tıp bilimini tercih eden Sovyetler Birliği karşısında özellikle vurgulanan *şifacı şaman karakteri* aradaki karşıtlığı modern ve çağdışı kavramları üzerinden ortaya koyan bir kurgu olarak tasarlanmıştır. Öte yandan, Selsovet Başkanı'nın şaman için hassasiyetle vurguladığı "Eski kafalıdır ama Sovyet idaresine karşı tutumu iyidir" şeklindeki ifadesi, üzerinde durulması gereken önemli bir mesaj içermektedir.

Sovyet Rusya, devrimin ilk yıllarında Şamanları tek tanrılı dinlerden ayrı tutup üzerine gitmemiş ancak kısa süre sonra tavır değiştirip onları Çarlık rejiminin ilkel kalıntılarından birisi olarak görerek yok etme çabası içine girmiştir[40]. Karşı-devrimlerle mücadele edebilecek bir *Kızıl Şaman* tasavvurundan (Duranlı, 2018, s. 800) ve yerel bölgelerdeki karşı-devrimci ayaklanmaların bastırılmasında Kızıl Ordu askerlerine yardım eden bazı şamanlardan bahsedilse de (Vasil'yeva, 2000, s. 29) Sovyet idaresinin bu konudaki tavrı değişmemiştir. E. M. Yaroslavski'nin bir itiraz metni olarak yazdığı, 19 Kasım 1920 tarihli Sibirya Sovyeti (Sovetskaya Sibir') gazetesinde yayınlanan "*Şamanlar neyi yanlış yaptı*" (Çem Provinilis' Şamani?) başlıklı makalesi (Yaroslavski, 1920) ise dikkate alınmamıştır.

Ayrıca 1929'da, 1925 RSFSR Anayasasında "dini ibadet yapma özgürlüğü" ve "din karşıtı propaganda özgürlüğü" maddeleri tüm vatandaşlara tanınır şekilde yeniden düzenlenmesi de (Tumanov, 2011, s. 16) Şamanlara karşı olan olumsuz tutumu değiştirememiştir. Şamanlar spritüal yönleri itibariyle dinle, din vasıtasıyla da devrim karşıtlığıyla; şifacılık yönleri itibarıyla tıpla, tıp vasıtası ile de bilim ve teknoloji alanında yaratılan devrimlerle çelişir duruma düşmüşlerdir. Bununla birlikte kişiler arasındaki anlaşmazlıkların çözülmesi için yaptıkları arabuluculuk işlevi gören faaliyetlerin onları

[40] 20 Kasım 1920'de Yakut Eyaleti Komitesi'nin Sovyet İdaresi Departmanı tarafından "Şamanizm'e karşı acımasız bir mücadele" ilan eden bir genelge kabul edilmiştir. Şamanların takip edilmesi, şaman kıyafetleri başta olmak üzere, teflere, tahta aletlere, sembolik resimlere ve eşyalara el konulması, şamanlara para ve hapis cezası vermesi kararlaştırılmıştır. Bu çerçevede ele geçirilen şaman kıyafetleri, demir ve bakır aksesuarları halkın bazı ihtiyaçlarını karşılamak için kullanılırken, tefler, totemler ve tahta eşyalar ve resimler ise yakılarak imha edilmiştir. Bkz: (Antonov, 2018, s. 80-86)

bağımsız bir otoriteye dönüştürmesi de rahatsızlık yaratmıştır. Şamanizm'in devlet nazarında konumunu kötüleştiren unsurlardan birisi ise dinle eşdeğer bir statüde görülmeleri olmuştur. Orta Asya filmlerinde, Müslüman din adamlarının yüklendiği gericiliği yayma ve temsil etme görevini Odna filminde bir şaman üstlenmiştir. Bu çıkarımı, 1920 – 1930 arasında kullanılan *"Rahipler ve mezhepler karşı devrimin suç ortaklarıdır! İsa'nın barışı kulak karşı-devrimini örtbas ediyor! Kolektifleştirmeye karşı çıkan rahip-kulak bloğuna darbe vuralım!"* (Tumanov, 2011, s. 17) tarzındaki din karşıtı sloganlarla desteklemek mümkündür. İncelemenin ilerleyen kısımlarında da görüleceği üzere, filme konu olan Altay köyünde, sosyalist perspektife göre yaşanan sorunları kolektifleşme karşıtlığı, Kulak egemenliği ve teknik açıdan yaşanan ilkel bir hayat olarak özetlemek mümkündür. Buradan hareketle, bahsi geçen din karşıtı sloganlarda ortaya konan *din adamı – kulak yapılanması ve kolektifleşememe* üçgenindeki din adamının yerini Odna filminde şaman karakterinin temsil ettiğini öne sürmek yanlış olmayacaktır. Bunlarla birlikte hem 1931 – 1934 yılları arasını kapsayan Kazım Ayaklanmasını hakkındaki belgelerde hem de 1937 yılında Omsk Bölge Ofisi'nden merkeze gönderilen özel bir raporda karşı-devrimci kulak-şamanik yapılanmaların silahlı isyanlarından (Manning & Viola, 1937, s. 245-246) söz edildiği görülmüştür. Karşı-devrimci kulak-şamanik yapılanmalar hakkındaki veriler doğrudan filmin çekildiği yılları kapsamasa da, bu bilgiler ışığında Sovyet idaresinin şamanlar konusunda bazı ciddi endişelerinin olduğu ve filmde de bu yüzden üzerinde durulduğu çıkarımı yapılabilir.

RESİM: 25

RESİM: 26

RESİM: 27

Bu karşıtlığa rağmen köydeki Şaman'ın hala kendi halinde faaliyet göstermeye devam etmesi önemli bir detaydır. Bu iki anlama gelebilir. Birincisi öğretmen köye "bir devlet yetkilisi olarak" gelen ilk kişidir. Bu yüzden Selsovet Başkanı başının derde girmemesi adına şamanı son derece dikkatli bir şekilde takdim ederek *"Sovyet idaresi ile*

bir sorununun olmadığını" vurgulamıştır. İkinci bir olasılık ise devletin şamanlara karşı değişen tavrının henüz tüm Rusya'ya yayılmadığı, Orta Asya'nın merkezden çok uzak olması dolayısıyla şamanların hala faaliyetlerine devam ediyor olmaları ihtimalidir.

Çizmelerini parlatmayı bırakan Selsovet Başkanı (Resim: 25), "göreve başladığın için bir rapor hazırlayacağı" diyerek eve yönelir. Öğretmen de etrafına keşfetmeye çalışır. O esnada bir çubuğun ucuna bağlanmış bir demlik dikkatini çeker. Öğretmen demliğin ucundan tutunca ibiğinden su aktığını görür ve bunun çeşme olarak kullanıldığını fark ederek ellerini yıkar (Resim: 26).

O esnada dişleri dökülmüş yaşlı bir adam gelip *"eskiden çok koyunu olan zengin bir Bay'dım ancak bütün koyunlarımı akrabalarıma dağıttım*" der. Yanlarına gelen ellerini beline koymuş bir kadın kaşlarını çatarak *"kırktığımız yünler neden ona gidiyor"* şeklinde bir serzenişte bulunduktan sonra "*söylesene çok uzaklardan geldiğin doğru mu*" diye sorar. Öğretmen ise *"sizin koyunlarınızla benim ne işim olur, ben öğretmenim, öğretmeye geldim"* şeklinde cevap verir. Bay'ın gelip eskiden çok koyunu olmasından, kadının ise kırkılan yünlerden bahsetmesine rağmen Selsovet Başkanı da dâhil olmak üzere hiç kimsenin "köye bir öğretmen görevlendirilmiş olmasına" dair farkındalık içinde olmaması Doğunun eğitime, Moskova'ya olduğundan çok daha uzak bir mesafede olduğunu ifade etmek için verilen mesajlar olarak kendisini gösterir. Diğer yandan köylü kadının koyunlarla ilgili sorusu, öğretmenin gelecekte karşılaşacağı Kulak yapılanmasının da işaretini vermektedir.

Tuhaf sorulardan bunalan öğretmen oradan ayrılarak çatısı çökmüş, yıkıntıyı andıran okula binasına doğru ilerler (Resim: 26). Kendisine hiç kimsenin zahmet edip eşlik etmemesine rağmen, öğretmenin okulun yerini bilmesi, önemli bir detay olarak karşımıza çıkmaktadır. Öğretmen geldiği andan beri öğrencilerden ve eğitimden ziyade koyunlar hakkında yapılan konuşmalara şahitlik ettiği için bu ilgisizlikten hareketle köydeki en harap ve bakımsız vaziyetteki binanın okul olduğunu tahmin etmiş olmalıdır. Binanın hali köyde çok uzun yıllardan beri hiçbir eğitim faaliyeti olmadığının, köylülerin ise böyle bir talepte bulunmadıklarının göstergesi olmuştur.

Öğretmen, darmadağın haldeki sınıfa girdikten sonra çantasından çalar saati ile birlikte bir parça ekmek çıkarır. Kuzmina'nın yediği bu salt ekmek, köye geldiğinden beri hiç kimsenin kendisine "hoş geldin demediği", "aç olup olmadığını" sormadığı" ve

"kendisini misafir etmek için teklifte bulunmadığı" gerçeğini hatırlatır. Köylülerin bu davranışı, öğretmenin ve onun temsil ettiği eğitimin hiçbir kıymetinin olmadığı, hatta istenmediği mesajını verir. Öğretmen bir yandan ekmeğini yerken, bir yandan da sınıfta bulduğu küçük dünya küresini elinde tutarak heyecanla ders anlatıyormuş gibi prova yapmaya başlar. Boş sınıfa dönüp *"Evet çocuklar bugün size teknolojinin harikalarından bahsedeceğim"* diye bağırır (Resim: 28). Öğretmen bunu söylediği anda arkadan, ayinine devam eden şamanın davulu ile çıkardığı korkutucu sesler duyulur ve köyün girişindeki tayılga (Resim: 29) ile şaman (Resim: 30) yeniden ekrana gelir. Ardından çok eski bir aletle ayağını kullanarak havanda bir şey döven bir adam (Resim: 31), büyükçe başka bir havanda el gücüyle hububat döven bir ihtiyar (Resim: 32), yine ilkel bir aletle yün atlatan bir köylü (Resim: 33) ve ara sıra araya giren toz duman içinde ayin yapan şamanın görüntüleri girer. Öğretmenin modern bir sosyalist dünyanın göstergeleri olan teknolojinin harikalarını anlatmayı hayal ettiği bir anda, köyün günlük rutininden ve tamamen ilkel aletlerle süren yaşam faaliyetlerinden sunulan kesit büyük bir karşıtlık yaratmaktadır. O sırada bir anda "*hayat ne güzel olacak*" şarkısı çalmaya başlar ve Kuzmina Öğretmen heyecanı ekrana yansır. Petya ile evlenmeyi ve St. Petersburg'ta öğretmenlik yapmayı hayal ettiği zamanların melodisi olan bu şarkının köyde zorluklar içindeyken çalması ve Kuzmina öğretmeni heyecanlandırması önemli bir mesaj içerir. Artık Kuzmina Öğretmen tam sosyalist düşüncenin temsilcisi olarak tem bir eğitim neferi olmuştur ve bütün zorluklara rağmen mutlu ve umutludur.

RESİM: 28 RESİM: 29 RESİM: 30

RESİM: 31 RESİM: 32 RESİM: 33

Kuzmina Öğretmen'in ortaya koyduğu bu meydan okuma önemlidir. Sovyet Rusya'yı başlattığı devrimde başaralı kılan şey her şeyden önce bilim ve tekniğin ilerlemesi konusunda gösterdiği ısrarlı çaba olmuştur. Yukarıda görüntüleri verilen ve öğretmenin "teknolojinin harikalarından" bahsettiği anda peşi sıra ekrana getirilen kesitler, Sovyet idaresinin göstermiş olduğu onca gayrete rağmen, Doğulu insanın ısrarla geçmişte yaşadığını ve bundan rahatsızlık duymadığını gösteren önemli detaylardır. Emeğin korunmasına ve verimin arttırılmasına yönelik olarak gelişen teknoloji ihtiyacı, Sovyetler Birliği'nin her daim gündeminde olan, sosyal düzen, ekonomi, politika ve eğitim ile doğrudan alakalı bir mesele olarak görülmüştür. Halk Eğitimi Komiserliği'nin eğitim ve okuma seferberliğiyle 1930'larda üniversite sayısının 4 kat, teknik okul sayısının 3.5 kat artması; 1929 yılında su, ormancılık ve tarım için en yüksek araştırma kurumu olan ve Lenin'in adını taşıyan Tarım Bilimleri Akademisi'nin (VASKHNIL) kurulması, roket ve genetik mühendisliği üzerine bölümler açılması Sovyet Rusya'yı geleceğe hazırlamak için atılan adımlardan bazıları olarak sayılabilir. Ancak görüleceği üzere Sibirya'nın tarımsal üretime hala son derece ilkel aletlerle devam etmesi, Doğulu bir toplum olarak her türlü kolaylığa, her türlü gelişmeye ve teknolojiye ısrarla direnmesi olarak yorumlanmıştır. Bu direncin sebebi ise Doğu'nun kolektifleşme konusunda gereken hassasiyeti göstermemesi olarak izah etmek mümkündür.

Tarımın modernizasyonu sürecinde bilhassa 1923'ten sonra başlayan traktör başta olmak üzere ekipman temininde yaşanan sorunlar, sınırlı miktardaki bu imkanların kolektifler üzerinden dağıtılmasını zorunlu kılmıştır. Dolayısıyla Sovyet idaresinin herhangi bir örgüte, kooperatife ya da kolhoza bağlı olmayan sıradan köylere ve köylülere ulaşabilmesi, onlara teknoloji götürebilmesi hiçbir şekilde mümkün olmamıştır (Takao, 2002, s. 124). Rusya'nın özellikle biçerdöver, traktör ve harman makinası gibi modern araçları ihtiyacı karşılayabilecek düzeyde üretememesi Amerika Birleşik Devletleri ile iş birliği yapmayı zorunlu kılıyordu (Fitzgerald, 1996, s. 461). Özellikle tarımın bel kemiği olan traktörlerin New York'tan, çok küçük partiler halinde ithal edilebilmesi ülke içindeki talebin karşılamasını imkânsız hale getiriyordu. 1924 – 1933 yılları arasında pek çok Rus mühendis yeni teknolojileri takip etmeleri için Amerika Birleşik Devletlerine gönderilmiş, pek çok Amerikalı uzman da Sovyetlere davet edilerek danışmanlık alınmıştır (Dalrymple, 1966, s. 189-190). Rus köylülerinin hala 19. yüzyıldan kalan

aletlerle tarım yapıyor olmaları, özellikle traktör, harman makinası ve biçerdöver gibi modernizasyon için Amerika ile iş birliği yapmayı zorunlu kılıyordu. Devletin göstermiş olduğu bu çabanın Doğulu köylü nezdinde herhangi bir karşılığının olmaması rekolte bakımından zayıflık yarattığı gibi bu düzenden nemalanan Kulakların ve Bayların güçlenmesine de yardım ediyordu. Günümüzde ancak özel araştırmalarla ve ayrıntılı literatür taramalarıyla ulaşılabilecek olan bu tür iktisadi ve zirai verilerin filmin çekildiği yıllarda halk tarafından sıcağı sıcağına gazete, radyo ve afişler vasıtasıyla takip edilebilen haberler içerisinde olması muhtemeldir. Buradan hareketle Odna filminin de dönemin konjonktürü ve güncel gelişmeleri bağlamında "halkı kendi kendine anlatarak aydınlatma" misyonuyla kurgulandığı açıktır. Geri kalmış Doğu'ya ayna tutarak kendisini gösteren bu tür filmler, köylülere sosyalist perspektifle üretilmiş paralel bir gerçeklik sunarak "sahip oldukları, yoksun oldukları ve sahip olabilecekleri" arasındaki farklı gösterme amacı taşımışlardır. Sosyalist gerçekçiliğin net bir şekilde kendisini hissettirmeye başladığı Sovyet sinemasının bu kaygısını, Dağıstanlı Vostokkino yöneticisi Anatoli Skachko'nun şu sözlerinde gözlemlemek mümkündür:

> *Doğu halkının [восточные люди] özellikle onlar için yapılmış çok farklı filmlere ihtiyacı var. [...] Bu filmler, Doğu köylüsünün psikolojisini ve dünya görüşünü komünist eleştiri perspektifinden ele almalıdır. [...] Şimdiye kadar kitle izleyicileri ekranda gördüklerini gerçek hayat olarak aldı. Ekrana inanıyorlar. Bu inanç yok edilmemeli, faydalı fikirleri yaymak için kullanılmalıdır. [...] Doğu filmlerine batılı izleyiciler için değil, Doğulu köylüler için çok ihtiyaç var.* (Sarkisova, 2017, s. 32-33)

Kuzmina Öğretmen, okulu toparlar ve derslere başlar (Resim: 34). Ancak bir gün kapıya davetsiz bir misafir dayanır. Ders anında açılan kapıdan, daha önceki karşılaşmalarında "Eskiden çok koyunu olan zengin bir Bay'dım, sonra hepsini akrabalara dağıttım" diyen ihtiyar girer. *"Koyunların otlaklarda kışlatılacağını, bu yüzden okuldaki çocukların çobanlığına ihtiyacı olduğunu"* söyler. Öğretmen yine aynı şekilde cevap verir: "Sizin koyunlarınızdan bana ne". Öğretmen her ne kadar *"o çocukları işe koşmaya cesaret edemezsin"* dese de ihtiyar seçtiği çocukları (Resim: 35) önüne katıp zorla götürür. Mukavemet gösteren öğretmeni ise itip yere düşürür (Resim: 36). Bu sahne ile filmin başında yoksulmuş gibi davranan ihtiyarın, Sovyet idaresinin taşradaki en

büyük düşmanlarından birisi olan Bay[41] olduğu ortaya çıkar. Filmin başında, devlet yetkilisi olarak gördüğü öğretmenin şikâyet etmesinden tedirgin olup kendisini "mallarını akrabalarına dağıttığı için artık Baylıkla ilgisi kalmamış yoksul birisi" gibi tanıtarak yalan söylediği anlaşılır. Bay'ın kapıyı çalmadan, izin istemeden sınıfa girmesi, elinde uzun saplı bir pipoyu[42] sallayarak çocukları seçmesi ve sorgusuz sualsiz götürmesi, sınıftan çıkarken ellerini arkasına koyması, Doğu insanının nezaketsiz, kaba, öğretmenliğe ve eğitime saygı duymayan dünya görüşünü Altay köyü özelinde aktaran önemli ayrıntılar olmuştur.

RESİM: 34

RESİM: 35

RESİM: 36

Yaşadıkları karşısında çaresiz kalan öğretmen durumu anlatmak için soluğu Selsovet Başkanı'nın evinde alır._Kuzmina Öğretmen'i başkanın eşi karşılar. Saat akşam vakti altı olmasına rağmen başkan çizmelerini, üstünü başını hatta şapkasını bile çıkarmadan, adeta kürklü bir hayvan gibi bir köşeye kıvrılmış, horlayarak uyumaktadır. Sahneler ve ara yazılar Altay köylüsünün aile hayatına ışık tutar. Kadının tek görevinin evini çekip çevirmek ve çocuklara bakmak olduğu erkek egemen yaşam biçimi vurgulanır. Öğretmene evde olduğu süre boyunca hali hatırı sorulmaz, herhangi bir ikram yapılmaz, oturacak bir yer de gösterilmez. Bu davranışı, eğitimin ve öğretmenliğin Altaylarda hiçbir karşılığının olmadığı, henüz saygı duyulacak düzeyde bir kavram haline gelmediği şeklinde yorumlamak mümkündür. Uzun bir süre geçmiş olmasına rağmen başkanın hala uyanmamış olması (Resim: 37) öğretmeni öfkelendirir ve *"kalkma vakti"*

[41] En büyük toprak ve sürü sahipleri olarak yaşadıkları bölgenin sosyo-ekonomik yapısının önemli parçalarından birisi olan Baylar, özellikle Çarlık Rusya döneminde nüfuzlarını arttırmışlar ve halka zulmederek daha da güçlenmişlerdir bkz. (Potapov, 1937, s. 16-17)

[42] Pipo, Sovyet filmlerinin genelinde etnik köken ve cinsiyet fark etmeksizin Doğulu insan tipi ile özdeşleştirilen bir enstrüman olarak sık sık kullanılmıştır. Altaylarda "kaŋza" olarak adlandırılan uzun saplı piponun çöpçatanlık gibi amaçlarla kullanıldığı da kayıtlara geçmiştir (İvanovich, 1893, s. 203).

diye bağırarak başkanı uyandırır[43]. Öğretmenin bağırmasıyla başkanın karısı dehşete kapılır ve daha fazla bağırıp kocasını uyandırmaması için adeta yalvarır. Ancak bunu engelleyemez. Başkanın karısının yüzünde beliren korku hali, ataerkil bir Doğu toplumunda, kendisini eşinin ve evinin hizmetkârı olarak konumlandıran bir kadının kocası karşısındaki çaresizliğini somutlaştırmaktadır. Başkan ancak saat yedide, öğretmen geldikten bir saat sonra kalkar.

RESİM: 37

RESİM: 38

RESİM: 39

Öğretmen Bay ile yaşadığı münakaşayı başkana anlatırken, başkanın karısının yüzü, kocasının öfkelendirilmesinden korkması sebebiyle şekilden şekilde girmektedir (Resim: 38). Bir kadının kocası ile bu şekilde konuşma cesaretini nasıl bulduğu konusunda da şaşkındır. Başkan bir yandan isteksizce öğretmeni dinlerken bir yandan da çay içer. Bu sahnede başkanın çayı fincandan çay tabağına döküp soğutarak içtiği görülür (Resim: 39). Çayı tabaktan içme adetinin Rusya'ya başka ülkelerden geçtiği, Rus soyluları ve cemiyet hayatı tarafından kabalık olarak görülerek benimsenmediği bilinmektedir. Ayrıca çayı tabağa döküp höpürdeterek içmek, Sovyet Sineması'nda özellikle Çarlık dönemini yansıtan filmlerde kaba saba, görmemiş, bayağı insanları vurgulamak için sık kullanılan bir davranış tipi olarak da karşımıza çıkmaktadır (Vyacheslav, 2020). Meclis başkanının öğretmenin karşısında çayı bu şekilde içmesi, Doğulu taşra insanı kabalığına önemli bir göndermedir. Sık sık gösterilen porselen takımları ise (Resim: 40) anıştırma yoluyla Kuzmina'nın evlilik hazırlıkları yaptığı dönemde gezdiği lüks mağazalarda gördüğü porselen takımlarını hatıra getirerek burjuva yaşam tarzına yapılmış bir gönderme olarak kendisini gösterir.

[43] Burada bir anıştırma da vardır. Kuzmina da atanmadan önce öğleye kadar uyuyan bir karakterdir, buna atıfta bulunulmuştur. Kuzmina bir tekâmül içinde olmasına rağmen Doğulu adamın öyle bir kaygısı bulunmamaktadır.

RESİM: 40

RESİM: 41 (Orj. Afiş)

RESİM: 42

Öğretmen durumu izah etmek için çabalarken duvardaki bir afiş ekrana gelir (Resim: 41-42). Afişin üzerinde "Kulakları Kolhozlardan kovacağız" yazmaktadır. Lenin'in bir konuşmasında[44] özellikle üzerinde durduğu üzere, kulaklar üretim ile değil, yerleşik mülk, mecvut para ve başkalarının çalışarak elde ettiği emeğin üzerinden para kazanan, dolayısıyla doğrudan ya da dolaylı yollardan sömürerek zengin olan kapitalist bir kesimdir ve devrim için son derece tehlikeli görülmektedir (Lenin, Polnoe Sobranie Sochineniy, 2013, s. 176-178). Duvarda böyle bir afiş olmasına ve Selsovet Başkanı'nın bu afişe istinaden bu tür faaliyetlerle mücadele etmesi beklenirken, köyde bir Kulak yapılanmasının olduğu, köylülerin zengin tüccarların emri altında çalışan, hiçbir hakkı olmayan işçilere dönüştürüldüğü açıktır. Ancak Lenin'in ilgili konuşma metninde geçen "*Artık köylülüğün kulaklara karşı mücadelede güvenilir ve güçlü bir müttefiki var. En yoksul köylü bile, şehirlerin kendileri için ayağa kalktığını, proleterlerin ellerinden gelen her şekilde onlara yardım edeceğini biliyor"* (Lenin, Polnoe Sobranie Sochineniy, 2013, s. 177) ifadesi öğretmenin orada olma amacını ve filmin son kısmında yaşanacak olan sıradışı kurtarma hadisesini en iyi şekilde açıklamaktadır.

---

[44] Kulaklar savaş sırasında zengin oldular, kıtlıktan yararlanarak fahiş fiyatlara tahıl sattılar, yüksek fiyat beklentileriyle stok yaptılar ve şimdi yine zengin olmak için halkın talihsizliği, fakir köylülerin ve şehir işçilerinin açlığı üzerine mümkün olan her yolu deniyorlar. Kulaklar, dünyayı yiyenler, kapitalistler ve toprak sahipleri, hiçbirisi birbirinden daha korkunç düşmanlar değiller. Ve bu güçler sağlam kalırsa, dünyayı yiyenleri yenemezsek, işte o zaman kaçınılmaz olarak yeni bir çar ve yeni bir kapitalizm bizi kuşatacaktır. …Köylülük Kulak egemenliğini aşamazsa yenilgi kaçınılmaz olacaktır. … Önceki devrimlerde, yoksul köylülerin Kulaklara karşı zorlu mücadelelerinde güvenecek kimseleri yoktu. Ancak örgütlü proletarya, köylülükten daha güçlü ve daha deneyimlidir. … Artık köylülüğün kulaklara karşı mücadelede güvenilir ve güçlü bir müttefiki var. En yoksul köylü bile, şehirlerin kendileri için ayağa kalktığını, proleterlerin ellerinden gelen her şekilde onlara yardım edeceğini biliyor. … Yoldaşlar, devrimin geçen Temmuz'da kendisini ne kadar tehlikeli bir durumda bulduğunu hepiniz hatırlıyorsunuz. Çekoslovak ayaklanması büyüdü, şehirlerde kıtlık yoğunlaştı ve kırsal kesimdeki kulaklar giderek daha da küstahlaştılar. … konuşmanın tamamı için bkz: (Lenin, Polnoe Sobranie Sochineniy, 2013, s. 176-178)

Selsovet Başkanı öğretmenin duvardaki afişi fark ettiğini gördükten sonra, "*Kulaklarla ilgili afişin yeni gönderildiğini ancak çocuklar hakkında herhangi bir talimat almadığını*" ifade eder ve *"bu duruma müdahil olmayacağım, bu benim işim değil"* diyerek geçiştirir. Filmin başında, Kuzmina'nın Narkompros'ta müdürenin odasında bulunduğu sahnede, Sovyetler Birliği idaresinin kuvvetini ve bölünmez coğrafyasını hissettirmek için Lenin portresi, Sibirya tarafı görünen Rusya haritası ve müdürlük yapan güçlü bir Sovyet kadınından oluşan üçlü set dekoru Selsovet Başkanı'ın evinde farklı bir şema ile yeniden karşımıza çıkar. Haritanın "bir semaver çaya" Lenin portresinin "altı çocuğu olan bir ailenin beşikte sallanan yedinci çocuğuna" müdürenin ise "tabaktan çay içen cahil, özensiz ve sorumsuz bir Doğulu idareciye dönüştüğü görülür (Resim: 39). Anlaşılacağı üzere devrim Sibirya'ya, Sovyetler Birliği'nin Doğusu'na henüz ulaşamamıştır ve bu Altay köyünde devrimi temsil eden tek kişi Kuzmina Öğretmendir. Çocukların Bay'dan alınarak okula döndürülmesi konusunda ısrarcı olan öğretmen, Selsovet Başkanı'ndan "*Maaşını zamanında almıyor musun, imzanı atmıyor musun*? *Geri kalan hiçbir şeye kafa yorma"* cevabını alır ve öfkelenerek çıkar. Selsovet Başkanı ise duvarda üzerinde *"Kulakları kolhozlardan kovacağız"* yazan afişe uzun uzun bakar ve göğsündeki kılları kaşıyarak, *"gönderilen afişler sanatsal bir başyapıt"* diyerek sırıtır. Sahne Doğulu idareciyi açık ve net bir şekilde tanıtır. Doğulu idareci cahildir ve aynı zamanda kurnazdır. İşgüzardır, görevini kötüye kullanır ve haksız kazanç elde edilmesine müsaade eder. Doğulu idareci çocukları, onların sağlıklarını ve geleceklerini önemsemez, onları birer işçi olarak görür ve çalıştırılmalarından rahatsızlık duymaz.

Selsovet Başkanı'nın evinde hayal kırıklığına uğrayan Kuzmina Öğretmen "*çocuklar okula gelmezlerse, okul çocuklara gider*" diyerek meraya, koyunların başına duran çocukların yanına gider. Çocuklara *"yavru hayvanları boğazlayan düşmandır"* dediği görülür. Öğrencilere karda üşümemeleri için bir yandan oyun oynatırken bir yandan da Budyonni[45] Marşı'nı söyletir (Resim: 43). Semyon Mihayloviç Budyonni

[45] Semyon Mihayloviç Budyonni. Sovyet savaş kahramanı olan ve atlara karşı yakınlığıyla tanınan Budyonni, at yetiştiriciliğinden sorumlu Tarım Bakanı yardımcısı olarak da çalışmıştır. Sovyetlere her alanda hizmet etmiş, pek çok görevde başarılı olmuş, örnek bir asker, örnek bir Sovyet vatandaşı olarak tanınmıştır. Tarım ve hayvancılık üzerine yapmış olduğu çalışmalar itibarıyla filmin konusu ile doğrudan bağlantılı bir şahsiyettir.

bütün hayatını Sovyetler Birliği'ne hizmet etmek için harcamış örnek bir süvari komutanıdır (Sokolov, 2007, s. 5-7).

Öğretmenin meraya geldiğini gören Bay, yanına gelir ve elindeki kanza ile öğretmene dokunarak *"Artık çocukları okula götürebilirsin, koyunları kesim için çok iyi bir tüccara sattım"* der. Köylülerden birisi koyunları kesmeye başlar (Resim: 44). Bu durumdan rahatsız olan öğretmen *"onlar halkın koyunları"* diye bağırarak çocuklardan birisini köylülere haber vermesi için gönderir. Duruma sinirlenen ihtiyar, öğretmenin üzerine yürür. Bu sefer de öğretmen ihtiyarı iter ve yere düşürür (Resim: 45).

RESİM: 43

RESİM: 44

RESİM: 45

Bu hareket, öğretmenin başkaldırısının ilk fiziksel tepkisidir. Bu eşik rüzgarın tersine döndüğünün emaresidir. Kuzmina Öğrtemenin, meraya geldiği ilk anda çocuklara söylediği *"yavru hayvanları boğazlayan düşmandır"* ifadesi ile koyun kesimi sahnesi, Sovyetler Birliği'nin tehlike içindeki hayvancılığı iyileştirmek için sarf ettiği mücadeye atıfta bulunmaktadır[46]. Bu dönemde yapılan çalışmalarda, belirli bir yaşa gelmeyen hayvanların sık ve düzensiz kesiminin uzun vadede geri döndürülemez zararlar doğurabileceği üzerinde durulmuş, hayvan sayılarındaki ani ve önlenemez düşüşlerin telafisinin zor olacağı ifade edilmiştir[47]. Ayrıca kararlarda bu tür kaçak kesimlerin baş

[46] 20 Kasım 1930 tarihli SSCB Merkez Yürütme Komitesi ve Halk Komiserleri Konseyi toplantısının "Çiftlik hayvanlarının plansız kesimine karşı önlemler hakkında" başlıklı kararında (No: 598) ilgili durum şu şekilde izah edilmiştir: "Sürüyü eski haline getirmek ve çoğaltmak için damızlık ve gebe sığırları, genç hayvanları ve üreticileri korumaya yönelik kararlı tedbirlerin alınması gerekmektedir. … Buna göre, aşağıda listelenen hayvanlar asla kesilmeyeceklerdir: (a) Soy kütüklerinde kayıtlı damızlık hayvanlar ve üreme yeteneklerini kaybetmemişlerse, yerel arazi makamlarında üreme geliştirici olarak kayıtlı hayvanlar, Ayrıca genç/yavru sığırlar: (b) 18 aylıktan küçük düveler ile 1 yaşından küçük boğalar; 18 aylıktan küçük kuzular; 8 aylıktan küçük diğer domuzlar".

[47] Sovyet idaresi haklı gerekçelerle kontrolsüz hayvan kesimini kısıtlama yoluna gitse de, köylülerin hayvanlarını kesmelerindeki en önemli sebep, devletin tarımdan elde ettiği vergi gelirlerini aynı nispette kırsala döndürememesi ve düşük fiyat politikaları sonucunda azalan hububat/yem üretimi dolayısıyla hayvancılığın yapılamayacak noktaya gelmesidir. Filmin çekildiği bölge ve dönemle ile ilgili olması bakımından, 1928 Baharında Ural ve Batı Sibirya bölgesinde Stalin'in talimatıyla hayvancılık üzerinden

edilemez seviyeye geldiği, 1930 yılında bazı bölgelerde çiftlik hayvanlarının sayılarının %50-55 oranında düştüğü üzerinde durulmuştur (SNK, 1930, s. 598-599). Bir başka kurul kararında ise kaçak kesimlerin bir kısmını Kulakların organize ettiği notu düşülmüştür.[48] Bununla birlikte kurallara uymayanların ve kaçak kesimlerini tertip edenlerin ağır cezalara çarptırılacakları ifade edilmiştir (RGAE, 1931, s. 562-568)[49].

Öğretmenin Bay'ı hiç beklemediği bir anda itip düşürmesi köylülerde büyük bir şaşkınlık yaratmıştır. Kendisine yediremeyen Bay "Sen kim oluyorsun böyle? Bana karşı mı geliyorsun, insanları bana karşı nasıl kışkırtırsın" diyerek çıkışır. Diğer yandan, durumdan haberdar olan köylüler Selsovet ile birlikte atlarına binip meraya gelirler. Öğretmen olan biteni anlatsa da, Selsovet Başkanı "*ruhsat verilmiş yasal bir ticarete Selsovet olarak müdahil olamayacağını"* ifade eder. Selsovet Başkanı'nın filmin geri kalanında ağzında sürekli olarak bir şey çiğnemesi dikkat çeker. Ağzına bir şey götürdüğü nadiren görülse de yanakları dolu vaziyette her sahnede çiğnemeye devam eder. Bu çiğneme tarz olarak koyunların geviş getirmelerine yapılan bir atıftır. Bu benzerlik iki anlam taşır. Birincisi "Doğulu insan"ın hayvani yönünü, vahçi yaradılışını temsil eder. İkinci olarak ise, geviş getirmenin fizyolojisine de uygun olarak Selsovet Başkanı'nın [bir koyun gibi] yattığı yerden geçmişin, Çarlık zamanının sözlerini tekrar ettiğini vurgular.

Öğretmen Selsovet Başkanı'na, yapılan işin yasal olmadığına dair gazeteden bir yazı gösterse de "gazete beni ilgilendirmez" cevabını alır (Resim: 46). Öğretmenin elinde tuttuğu gazetenin yukarıda bahsi geçen komisyon kararının yayınlandığı 20 Kasım 1930

---

yapılan ağır baskılar ve hayvanların yeterli beslenmesinde yaşanan zorluk kesim süreçlerini hızlandırmıştır (Harrison, 1996, s. 3). Bir diğer sebep ise, bazı köylerdeki hayvanların el koyma suretiyle kolhozlara sevkidir. Bu durumdan kaçınmak isteyen hayvan sahiplerinin de kesim yoluna başvurduğu bilinmektedir.

[48] İlgili karar şu şekildedir: "Çiftlik hayvanlarının kitlesel olarak kesime gönderilmesi, yalnızca müreffeh Kulak tabakasının değil, aynı zamanda önemli orta ve yoksul köylü gruplarının ve hatta bazı bölgelerde kolektif çiftçilerin olduğu yerlerde de yaşanmaktadır. Daha önce de olduğu gibi, köylülerin tüm sığırlarına yakında el konulacağına ve bunların kolektif çiftliklere devredileceğine dair Kulaklar tarafından yayılan ve Kulak ajitasyonu olarak da bilinen tedirgin edici söylentiler oldukça etkili olmaktadır".

[49] 20 Kasım 1930 tarihli SSCB Merkez Yürütme Komitesi ve Halk Komiserleri Konseyi Kararı şu şekildedir: "Bu yasayı ihlal edenler, ilçe yönetim kurulları ve belediye meclislerinin bağlayıcı kararları temelinde idari olarak sorumlu tutulurlar. Bu düzenlemeler, kesilen hayvanın yerel satın alma fiyatlarına göre değerinin on katına kadar para cezası sağlamalıdır. Bu yasayı kasten çiğneyen veya başkalarını buna teşvik eden Kulaklar ve özel alıcıların mallarına, ilçe yönetim kurulları ve belediye meclisleri kısmen ya da tamamen el koyma hakkına sahiptir. Aynı zamanda bu kişilere mahkemece ilgili bölgeden tahliyeli veya tahliyesiz olmak üzere iki yıla kadar hapis cezası uygulanabilecektir. (3) Bu kararı ihlal eden devlet inisiyatiflerinin ve işletmelerinin ve kooperatif kuruluşlarının yetkilileri, özellikle kollektif çiftliklerin yönetim kurulu başkan ve üyeleri, görevi kötüye kullanmaktan cezai olarak sorumludurlar".

tarihli İzvestiya Gazetesi olması muhtemeldir. Öğretmenin yasal düzenlemeyi göstermek için gazeteye başvurması, bu tür kararların gazeteler aracılığıyla köylere ulaştığının ancak Kulak yapılanması ve iş birlikçi Selsovet Başkanı tarafından örtbas edildiğinin kanıtıdır. Bu sorumsuzluğa dayanamayan öğretmen şikayette bulunmak için merkeze gitmek istediğin söyler. Öğretmenden cesaret bulan bir kadın ise *"Git ve yetkililere, bütün yoksulları meclise toplayacağımızı söyle"* diyerek destek verir. Selsovet öğretmene, *"kızağın yok, gidemezsin"* dese de, Bay *"nasılsa hak benden yana, al ve benim kızağımla git"* der. Sonra da adamına dönüp *"Öğretmeni dikkatlice götürüp getir. O bana karşı gelse de, soğuktan donmasına izin verme"* diyerek tenbihte bulunur (Resim: 47).

RESİM: 46	RESİM: 47	RESİM: 48

7 parça halinde çekilen filmin bu andan itibaren gerçekleşen olayların bulunduğu 6. Makarası, 8 Eylül 1941 - 27 Ocak 1944 tarihleri arasında gerçekleşen Leningrad Kuşatması esnasında çıkan bir yangında kaybolmuştur (Zorkaya N. , 2005, s. 1-2). Bu makara, Bay'ın kızağı ile merkeze giden Öğretmenin, arabacı tarafından dağlık bir alanda terkedildiği ve Öğretmenin hayatta kalabilmek adına kar fırtınası altında oradan oraya savrulduğu sahneleri içermektedir. İlgili kısmın özeti şu şekildedir:

İhtiyar sığır tüccarının gizli bir planı vardır. Amacı hakkını aramak isteyen öğretmene kızağını verip yardımcı olmak değil, onu bir ölüm yolculuğuna göndermektir. Bir süre yol aldıktan sonra kızağı süren arabacı öğretmene, "biraz duralım ve yürüyüş yap, bu seni biraz ısıtır ve donmanı engeller" der. Buna inanan öğretmen kızaktan inip yürümeye başlar. Bay'dan gizli emir almış olan arabacı bir anda atını mahmuzlar ve oradan hızla uzaklaşır. Geride kalan öğretmen, arabanın ardından bakakalır. Bu beyaz hiçliğin ortasından nasıl kurtulacağı hakkında hiçbir fikri yoktur. Ne yapacağını şaşırmış vaziyette kızağın izlerini takip etmeye başlar. Öğretmen artık dondurucu soğuğun ve vahşi doğanın insafina kalmıştır. Hiç kimsenin olmadığı dağlarda, kızağın zorlukla

seçilen izlerini takip etmeye çalışır. Ancak hava daha da kötüleşir ve bir kar fırtınası başlar. Öğretmen bir yandan Bay'ın niyetini nasıl anlayamadığını, bu aptallığı nasıl yapabildiğini düşünüp kendisini suçlarken, bir yandan da kestirme bir yol bulmaya çalışır. Ne var ki hava kötüleştikçe yürümek daha da zor hale gelmektedir. Kar yükseldikçe, öğretmen daha da içine batmaya başlar. Artan rüzgarla nefesini kesilir ve düşer, yavaş yavaş donmaya başlar. Köyde ise büyük bir korku ve endişe başlamıştır. Öğretmenin değerini anlayan köylüler bir yerde toplanmış, onun dönmesini beklemektedirler. Havanın kararmasıyla birlikte, ertesi sabah erkenden onu aramaya çıkmak için anlaşırlar. Sabah olduğunda aramak için yola koyulurlar. Öğretmeni köyden 5-6 km uzakta neredeyse tamamen donmuş vaziyette bulurlar. Öğretmen yaşasa da hiçbir yerini hareket ettiremiyordur. Alıp hızla köye götürürler. Ellerinden geleni yaparlar ama durumu kötüdür. Köylüler yaşananlar karşısında büyük bir öfke duyarlar. Bay'a ve Selsovet Başkanı'na güvenmedikleri için kendi aralarında toplanırlar. Sonra da karşılarına çıkıp hesap sorarlar.

Filmin son sekansında, Selsovet Başkanı yaşanan olaylarda kendisinin hiçbir suçu olmadığını anlatmaya çalışır. Ardından elleri iyice sarılmış şekilde yatağında istirahat eden öğretmen görünür (Resim: 48). Öğrencileri de etrafındadır ve bir çocuk elindeki bebeği öğretmene uzatırara *"Öğretmenim yaşayacaksın"* der. O da *"derslere hazır mısınız"*diyerek karşılık verir.

Dışarıda ise tartışmalar devam etmektedir. Köylülerin *"Öğretmenin durumu ne olacak"* sorusu karşısında Selsovet Başkanı, bir yandan tütün sararken büyük bir rahatlık içinde *"Selsovet onu gömecek"* şeklinde cevap verir. Bir kadın "*Bunun hesabını vereceksin, biz seni niye seçtik"* der ve tükürür. Bir başka köylü ise *"ölmemize yardım etmen için mi seçtik"* diye ekler.

Bay ile Selsovet Başkanı bir daha ekrana gelmez. Bu, halkın Kuzmina Öğretmen liderliğinde aydınlanması ile onların hükmünün ortadan kalktığının işaretidir. Köylüler usülsüzlükleri şikayet etmek ve öğretmen için yardım çağırmak için telgraf çekmeye karar verirler. Elinde kalem ve kağıt bekleyen kişiye hitaben hepbir ağızdan, *"Yaz! o bizden koyunlarımıza sahip çıkmamızı istedi*". *"Yaz! onu yoksul insanlar kurtardılar"*. *"Yaz! ancak şimdi ölüyor ve hemen yardım gelmezse dayanamayacak"* derler. Sonrasında Novosibirsk olduğunu anladığımız bir şehrin meydanında belediye hoparlörlerinden

"*Dikkat dikkat, dinleyiniz! Kuzmina Öğretmen ile ilgili bir telgraf aldık. Öğretmen Altaylarda ölüm döşeğindedir ve yardıma ihtiyacı vardır"* anonsu duyulur. Köyden gelen telgrafa karşılık bir kadın sesiyle[50], *"Kuzmina hakkındaki telgrafınızı aldık. Derhal bir uçak gönderiyoruz. Çünkü bütün Sosyalist toplum adına bütün bunları ona borçluyuz"* şeklinde cevap verilir. Sonraki sahnede hoparlörlerden bir anons daha duyulur: *"Dikkat dikat, dinleyiniz! Kuzmina öğretmeni kurtarmak için, Novasibirsk'ten bir uçak Altalyara doğru yola çıkıyor!"*

RESİM: 49

RESİM: 50

RESİM: 51

Bozkırdaki bir düzlüğe üzerinde URSS 147 yazan Almanya menşeyli Junkerler F 13 modeli, dört yolcu kapasiteli bir kargo uçağı iner (Resim: 49). İniş esnasında köylüler atlarıyla uçağa eskortluk ederler. Pilotlar Kuzmina öğretmeni çok hızlı bir şekilde sedye ile uçağa alıp havalanırlar (Resim: 50). Ekranda, *"Demir bir kuş ne yapabilir? Bir insanı kurtarabilir. Peki bir insan ne yapabilir? Yeni bir hayat kurabilir.. ve bu ne kadar da güzel bir hayat olacak"* ara yazısı görünür. Sekansın son sahnesinde bozkırdan kalkan uçak, Kuzmina öğretmeni köyün girişinde karşılayan büyük tayılganın üzerinden geçerek uçup gider (Resim: 51).

DEĞERLENDİRME

Sovyet idaresi hayatın sadece belirli bir alanında değil, istisnasız tüm alanlarında ve eş zamanlı olarak işleyen bir devrim yaratmak istemekteydi. Ancak tüm devrimlerde olduğu gibi burada da aşılması gereken temel sorun cehaletti. Okuma yazma oranlarının düşük olmasının yanında, Çarlık devrinin miras bıraktığı, çağın gerisinde kalmış sosyal düzenin ve gelenekçi yaşam biçiminin pek çok yerde devam etmesi eğitim faaliyetlerini zorlaştırmaktaydı. Bunlara dini ritüeller ve hassasiyetler de eklenince, geçmişle bağını

[50] Ses, gerçek manada devletin sesidir. Güven veren bir otoritenin sesidir. Bu sesin, Narkompros'ta Kuzmina'nın görüştüğü, Nadejda Krupskaya'yı temsil ettiği düşünülebilir.

koparamamış, ön yargılarla ve kalıplarla sarılmış bir halk ile bağ kurabilmek çok daha da zor ve maliyetli bir süreç yaratmaktaydı. Zira devletin kendini yeniden yapılandırabilmesi için önce toplum ile iletişim kurabilmesi, bu iletişimin sağlıklı bir şekilde yürütülebilmesi için de her iki tarafın da birbirini rahatça ifade edebileceği bir frekans yakalanması gerekiyordu. Bu doğrultuda bütün eğitim faaliyetlerini revize eden yeni kararlar alınması ve bu kararları halk nazarında anlaşılır kılacak güvenli ve aracısız bir iletişim yolu kurulması için harekete geçildi. Hedeflenen şey, toplum ile kendi psikolojik düzeyinde bağ kurarak, dört bir yandan sarabilecek, topyekûn bir eğitim sistemiydi.

5 Şubat 1918'de Halk Komiserleri Konseyi'nin (Совнарком), kiliseyi devletten okulu kiliseden ayıran kararnamesi ile başlayan eğitim reformları (SNK, 2023, s. 814-815), ihtiyaç duyuldukça yapılan müdahalelerle çok daha kapsayıcı, sert ve tahammülsüz bir yapıya dönüştürüldü. 1923 yılında Halk Eğitim Komiserliği kararnamesiyle kurulan bazı dernekler de halkı eğitim faaliyetlerine katılma yönünde teşvik edebilmek için pek çok faaliyet gerçekleştirdi. Tüm Birlik Komünist Partisi Merkez Komitesi Politbüro toplantısının 25 Temmuz 1930 tarihli "Evrensel Zorunlu İlköğretim" konulu kararları ise federal eğitim sisteminin iyileştirilmesi ve kapsamının arttırılması yönünde pek çok değişiklik getirdi. Özellikle belirli bir yaşın üstündeki çocukların eğitim öğretim maliyetlerinin devlete aşırı yük getirmesi, aksayan eğitim faaliyetlerinden doğan cahilliğin ise sosyal anlamda ciddi ve geri döndürülemez sorunlar doğurması, Sovyet idaresi üzerinde eğitim süreçlerinin kararlı hale getirilmesi ve istisnasız her yere ulaştırılabilmesi konusunda ciddi bir baskı unsuruna dönüşmüştü. Alınan kararlar, gelecekte bu tür sorunların yaşanmasının önüne geçilebilmesi için sıkı bir iş planı öngörüyordu.

Bu doğrultuda, öğretmen istihdamının arttırılması ve okul sayılarının arttırılması için kayda değer bir çaba gösterildi. Özellikle taşrada, aktif eğitim faaliyeti olmadığı için farklı amaçlarla kullanılan okul binalarının yeniden okula döndürülüp işlev kazandırılması için harekete geçildi. Okul binası olmayan yerlerde ise gerekmesi durumunda *Bayların* ve *Kulakların* evlerinin müsadere edilerek okula çevrilmesine dair çalışma başlatıldı. Bu önlemleri ve uygulamaları içeren kararnamenin[51], 1930 tarihli

[51] Eğitim hususunda alınan kararların tamamı için bkz. (Tsk Vkp, 1930, s. 593-596)

olması itibarıyla, sosyalist gerçekçiliğin *eserin gerçeği yansıtması ve halkın sosyalist bir vizyonla dönüştürülmesi* ilkeleri kapsamında yapımcılar tarafından göz önünde tutulduğunu ve senaryonun bu yönde bir perspektifle yazıldığını öne sürmek mümkündür. Bununla birlikte Sosyalist gerçekçiliğin kendini hissettirdiği diğer noktalara temas etmekte de yarar olacaktır.

Kuzmina'nın kültürel inşanın bir parçası olma uğruna evlilik hayallerini terk etmesi *kahramanın fedakarlığı*, Altay köyünde sosyalizme düşmanlık besleyen Kulaklar ve Baylarla karşılaşması *kahraman – hain merkezli hikaye*, köyün ancak kolektifleşerek uygarlaşabileceğine dair vurgu ise *tarihi gerçeklere dayanan Marksist çözümleme* gibi sosyalist gerçekçiliğin sinemada kendini gösteren en belirgin özelliklerine atıfta bulunmuştur. Ayrıca öğretmenin okuldan alınan çocukları bırakmayıp yanlarına gitttiğinde arkada vatanseverlik temalı Budyonni Marşı çalması, *savaşmaktan vazgeçmeyen kahraman Sovyet bireyini*, devletin vatandaşını asla gözden çıkarmayıp Sibirya'ya uçak göndermesi, *komünist bir geleceğin ütopik vizyonunu ve bu yönde yaratılan alternatif gerçekliği*, "hayat ne güzel olacak" şarkısı ise parlak gelecek miti olarak da bilinen *kusursuz gelecek tahayyülünü* vurgulayarak filmin sosyalist gerçekçi yapısına destek olmuştur. Film genel hatlarıyla değerlendirildiğinde, bu özelliklerinin yanında çeşitli ön kabuller üzerine inşa edilmiş Oryantalist bir perspektif de taşımaktadır. Moskova'nın Sibirya ile Altaylar özelinde Rus Doğusunu, kendisini konumlandırdığı yerin ötekisi, diğer bir değişle "ıslahı zorunlu olan vahşi bir parçası" olarak tasvir etmesi bunun en açık örneği olmuştur. Bu çerçevede film, yönetmenler G. Kozintsev ile İ. Trauberg'in hassasiyetle yarattıkları sahne planlarıyla, özenle hazırlanan ara yazılarıyla ve senaryosuyla Altayların o dönemki sosyolojik, psikolojik, dini ve iktsadi yapılarına dair değerli ayrıntılar sunmuştur.

Köyün ev tipinin, çadır adındaki ahşap ve basit yapılardan oluşuyor olması ve insanların giyim kuşamlarıyla ve yaşam tarzlarıyla son derece yoksul görünmeleri bölgenin yaşam standartları hakkında bilgi vermektedir. Diğer yandan Altay köyünün aile yaşamı da Selsovet Başkanı'nın eşi ile olan ilişkleri üzerinden değerlendirilmiş, karı-koca ilişkilerininin ataerkil bir düzende seyrettiği görüntüsü verilmiştir. Kadınlar çalışmak, doğurmak ve çocuk büyütmek dışında herhangi bir sosyal hayatı olmayan bir birey olarak yansıtılırken, çocuklar eğitimin faaliyetlerinin değil, istihdamın bir parçası olarak tasvir

edilmişlerdir. Filmin son sekansında köyde yaşanan aydınlanmada erkeklerden ziyade Altay kadınının öne çıkması, devletin yaratmak için çabaladığı *ideal Sovyet kadını* profiline yapılan bir atıfta olarak öne çıkmıştır. Bu bağlamda, Lenin'in 19 Kasım 1918'de Tüm Rusya Emekçiler Kongresi'nde (Vserossiskiy Syezd Sovetov) sarf ettiği sözlerine değinme konunun anlaşılması adına yararlı olacaktır:

> *"Mesele kanunlar değildir. Zira kırsalda her şey kâğıt üzerinde kalmıştır [...] Kadınlar şimdiye kadar köle denilebilecek kadar zayıf bir durumdalardı ve onları bu pozisyondan sadece sosyalizm kurtarabilir. Gerçek bir devrim ancak köyden doğabilir. Tüm kurtuluş hareketlerinde devrimin başarısı kadınların ne kadar katılım gösterdiklerine bağlıdır. Sovyet gücü, bağımsız bir kadın proletaryası için her şeyi yapıyor"* (Lenin V. İ., 1969, s. 185-187)

Görüleceği üzere Lenin'in ifadeleri ile Kuzmina Öğretmen'in açtığı yolda, Bay'a ve Selsovet Başkanı'na hesap sorma cesareti yakalayan Altay kadınının tavrının paralellik gösterdiğini öne sürmek yanlış olmayacaktır. Ek olarak, Kuzmina Öğretmen, Petersburg'dan ayrıldıktan sonra nişanlısı Petya ile ilgili hiçbir sahneye yer verilmemiştir. Sadece köye ilk geldiğinde bir kez fotoğrafına baktığı görülmüştür. Bu da yine Lenin'in bahsettiği güçlü kadın imajı çerçevesinde, Kuzmina'nın büyüyüp olgunlaştıkça kimseye ihtiyacının kalmadığına dair bir etki bırakmıştır. Diğer yandan Kuzmina'nın, birkaç anonstan etkilenip bütün hayatını bir tarafa bırakarak Altaylara gitmeye karar vermesi, Stalinist sinemanın en önemli özelliklerinden birisi olan sosyal manipülasyona iyi bir örnek teşkil etmektedir (Mikhailin & Galina, 2019, s. 171).

Film, köyün iktisadi durumu ve geçim kaynakları hakkında detaylar da içermektedir. Köylülerin geçim kaynağı açısından fazla alternatiflerinin olmadığını, eski tekniklerle yürütülen tarımın, küçükbaşla sınırlı hayvancılığın ve yün ticaretinin ise köydeki *Kulak* yapılanmasının temsilcisi olan Bay ile iş birlikçisi Selsovet Başkanı'nın kontrolünde olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca, zirai faaliyetlerde kullanılan teçhizatların ilkel olması, köyde herhangi bir ağacın, çalının yahut ekili bir tarlanın ekrana yansımaması, Altayların geri kalmışlığının yanında köylülerin yerleşik hayata tam olarak ayak uyduramadıkları anlamına da gelmektedir. Bay ile Selsovet Başkanı'nın, kendilerini besleyen bu düzenin bozulmasından endişe ettikleri ve aydınlanmanın sorumlusu olarak gördükleri öğretmeni öldürmek istemeleri, cahillikten beslendiklerinin ve kendilerini yok

edebilecek tek güç olan eğitimden korktuklarının yansıması olarak ortaya konur. Senaryonun özellikle üzerinde durduğu bu tip önemli konularla birlikte, Altaylıların günlük hayatına dair verilen küçük ayrıntılar da sunulur. Köylülerin kadın erkek, hemen hepsinin sürekli kanza ile gezmeleri ve koyun kırktıkları esnada başlarında at sırtında duran üstü çıplak bir adamın kopuzuyla eşlik etmesi köyün günlük yaşamından küçük detaylar olarak karşımıza çıkar.

Odna, Altaylıların geri kalmış hayatına binlerce kilometre uzaktan, St. Petersburg'tan çıkıp gelen Kuzmina öğretmenin kahramanlığıyla son bulur. Eğitimin aydınlığı ışığında yapılan bu sosyalist çözümleme Alyatlar özelinde bütün Doğu'ya kurtuluş yolu sunmuştur. Filmin son sahneleri, içerdiği mutlu sonun yanında değerli detaylar da sunmuştur. Öğretmenin hayatının tehlikede olduğuna dair yazılan telgrafın Novasibirsk'te anında işleme alınması ve durumun şehir hoparlörlerinden halka duyurularak Kuzmina Öğretmenin taltif edilmesi devletin toplumla olan ilişkilerini ve yurttaşların ihtiyaçlarına tepkime süresini göstermesi açısından önemlidir. Uçak bozkır üzerine iniş yaptığı sırada Altaylıların atlarını dört nala sürerek uçağa eşlik etmeleri ve heyecan içinde etrafta koşuşturmaları bir taraftan teknoloji devriminin yakaladığı başarıyı, bir taraftan da köylülerin teknoloji karşısındaki yabancılığını vurgulamıştır. Uçağa eskortluk eden at sahnesi bunu çarpıcı olarak ortaya koymuştur. Kuzmina Öğretmen'in hızla kabine alınmasından sonra uçağın *tayılganın üzerinden* kalkışa geçmesi ise son derece derin bir anlamı temsil etmektedir. Zira köydeki şaman şifacı olmasına rağmen, öğretmenin ağır vaziyette hasta yattığı süreçte hiç görünmemiş, köylüler –belki de bir ilk olarak– tedavi için onu çağırmamışlardır. Şamandan medet ummak yerine telgraf çekerek yetkililerden yardım isteme yoluna gitmişlerdir. Oysaki Kuzmina Öğretmen köye ilk geldiğinde, şamanın hasta bir kadını sağaltmaya çalıştığı ekrana gelmiş ve bu sahne, muhtemelen kadının şifası için adanmış olan tayılga görüntüsü ile desteklenmiştir. Kuzmina ağır yaralı halde yatarken ise köylüler tercihlerini geleneksel yöntemlerden değil modern tıptan yana kullanmışlardır. Dolayısıyla uçağın tayılganın üzerinden uçarak gitmesi temsilinde eğitimin, teknolojinin ve bilimin, köyün eski inançlarına, kültlerine ve kurbanlarına üstün geldiği çok net bir şekilde vurgulanmıştır. Bu vurgu, filmin afişinde de kendisini göstermiştir. Bir köşede öğretmen bir köşede ise sadece iki sahnede görünen Şaman çapraz şekilde konumlandırılarak aradaki karşıtlık

gözler önüne serilmiştir. Bu tasarım, bütün geri kalmışlıkların kavramsal olarak şaman ve şamanizm üzerinden temsil edildiğini göstermektedir.

Güney Sibirya Türk toplulukları arasında yer alan Altaylıları ve yaşadıkları Sibirya coğrafyasını demografik, iktisadi, sosyal ve psikolojik anlamda ele alan film, dönemin Sovyet idaresinin o günkü resmi politikaları üzerine inşa edilerek önemli bir tarihi fotoğraf çekmiştir. Tüm bu yaşananlar dahilinde, filmin başında kendisine burjuva yakıştırması yapılan Kuzmina, bir Sovyet eğitim neferi olarak her türlü kötülükle mücadele edebilen Öğretmen Kuzmina'ya dönüşürken, Altaylılar da onun öncülüğünde iktidarın öngördüğü Sosyalist topluma dönüşmenin ilk aşaması olan bilinçlenmeyi yaşayarak parlak bir geleceğe dair önemli bir adım atmışlardır.

1920-1930 yılları arasında taşrada cahilliğie, din adamlarına, şifacılara ve Kulaklara karşı yürütülen kampanyalarda kullanılan bazı afişler

Kahrolsun Cahillik

Cehalet ülke ekonomisine zarar verir ve ölümleri artırır. Rusya'da 1000 kişinin 468'i cahil ve 1 dönümden 75 Kg Çavdar alınıyor. Nüfus ölüm oranı 10 binde 635. Belçika'da ise 1000 kişinin 2'si cahil ve 1 dönümden 218 kg Çavdar alınıyor. Nüfus ölüm oranı 10 binde 5. Ne kadar az cahillik – o kadar çok hasat!

	Kahrolsun Rahipler ve Şifacılar *“Köylü, asalak rahipleri tutmak ve dolandırıcıları beslemek yerine, veteriner istasyonlarının organizasyonu için fon ayırmalıdır”.*
	Kolhozdan Kulaklara Yumruk. Kahrol! *“Kulaklar, diğer ülkelerin tarihinde toprak ağalarının, çarların, papaların ve kapitalistlerin iktidarını birden fazla kez geri getiren en gaddar, en acımasız ve en vahşi sömürücülerdir”. Lenin* *(Kaynak: LSE Library’s archive, Coll Misc 0660/2/1 3)* (Zhukova, 2019, s. 5)
	Kulakları Kolhozlardan Kovacağız! *(Kaynak: State Museum of the Political History of Russia, Ф.V-1394/1)* (Zhukova, 2019, s. 7)

Filmde dikkat çeken bazı anıştırmalar

YAŞAM ŞARTLARI	Petersburg'da lavabo	Altaylardaki el yıkama ibriği
KONUT YAPILARI	Petersburg'da evler ve binalar	Altaylarda evler
ŞEHİR HAYATI	Petersburg'da yollar ve insanlar	Altaylarda ovalar ve koyunlar
KÜLTÜREL HAYAT	Petersburg sokak orgcusu	Altaylarda kopuz ve Kay

RESMİ OTORİTE	St. Petersburg’daki yönetici	Altaylardaki yönetici
ULAŞIM ARAÇLARI	St. Petersburg’da ulaşım	Altaylarda ulaşım
EĞİTİM ŞARTLARI	St. Petersburg’da okul ve sınıf	Altaylarda okul ve sınıf
ÖĞRECİ ŞARTLARI	St. Petersburg’daki öğrenciler	Altaylardaki öğrenciler
BURJUVA YAŞAMI	St. Petersburg’da porselenler	Selsovet Başkanı’nın porselenleri

KÜNYE	ОДНА / TEK BAŞINA / ALONE	
	YÖNETMENLER	Grigori Kozintsev
		Leonid Trauberg
	SENARYO	Grigori Kozintsev
		Leonid Trauberg
	OYUNCULAR	Elena Kuzmina
		Pyotr Sobolevsky
		Sergei Gerasimov
		Maria Babanova
	SİNEMATOGRAFİ	Andrei Moskvin
	YAPIM ŞİRKETİ	Soyuzkino
	MÜZİK	Dmitri Shostakovich
Tez çalışması kapsamında hazırlanan Türkçe altyazılı versiyonu için:	**VİZYON TARİHİ**	10 Ekim 1931
	SÜRESİ	80 dk
	ÜLKE	Sovyetler Birliği
https://bit.ly/odna-kino	**DİL**	Rusça

4.5
ALİ ŞÎR NEVAÎ
(1947 – АЛИШЕР НАВОИ)

1947 yılında Kamil Yarmatov tarafından çekilen ve ikinci dereceden Stalin ödülü kazanacak derecede beğeni toplayan Ali Şîr Nevaî filmi, II. Dünya Savaşı'nı atlatmış bir Sovyetler Birliği'nin nazarında Doğu'nun bulunduğu pozisyona ışık tutmakla birlikte Özbek ulusunun sosyalist inşası hususunda da önemli bir değeri temsil etmektedir. Bu noktada, gerek Ali Şîr Nevaî'nin bu inşanın bir parçası olması hasebiyle tarihsel şahsiyetine yapılan sosyalist güncellemenin, gerekse Özbek ulusunun tarihsel belleğine yapılan müdahalenin daha iyi anlaşılabilmesi adına filmin arka planına değinmek yararlı olacaktır.

II. Dünya Savaşı ile birlikte Leningrad, Moskova ve Ukrayna'nın tehlike altına girmesi, ülkenin en büyük stüdyolarının buralarda yoğunlaşmış olması sebebiyle sinema endüstrisini de tedirgin etmiştir. Stalin'in "vatanımızı ciddi bir tehlike tehdit ediyor" açıklamasından bir gün sonra Sinema Komitesi, diğer savunmasız endüstrilerin yönetimleri gibi Moskova'yı terk etme emri almış ve stüdyoların bir kısmı Novosibirsk'e taşınmıştır (Leyda, 1976, s. 423-424). Sonrasında ise savaşın seyri dolayısıyla Moskova stüdyolarının kalan kısmı ile Ukrayna, Leningrad ve Minsk stüdyolarının bir kısmı Taşkent'le Almatı'ya transfer edilmiştir (Drieu, 2017, s. 137). Bu transfer Özbek sineması için büyük bir fırsatı da beraberinde getirmiştir.

Özbekistan, 1924 yılında kurulan Bukhkino ile Orta Asya'nın ilk film stüdyosuna sahip olmasına rağmen büyük bütçeli ve sükse yaratabilecek potansiyelde filmler yapılmadığı için gerek ekipman açısından gerekse kalifiye personel olmaması açısından uzun yıllar boyunca gelişme gösterememiştir. Ancak bu zorunlu taşınma Özbek sinemasının gelişimi için çok büyük bir çığır açmış, sinema endüdtrisi teknik, ekipman ve yetişmiş personel açısından büyük bir atılım gerçekleştirmiştir. En büyük etkiyi ise stüdyolarla birlikte propaganda filmlerinin ustalarının da Özbekistan'a gelmesi yaratmıştır. Bu faktör, Nabi Ganiev ile Kamil Yarmatov gibi iki ismin sinematografik olarak gelişmesinde büyük pay sahibi olmuştur. Dolayısıyla onlar filmlerini yerliler

olarak, yerli kültürün insanları olarak üretmiş olsalar da beslendikleri yönetmenlerin sosyalist gerçekçilikle yoğrulmuş oryantalist ve Stalinist bir sinematografiyi temsil etmesi, yerli kimliklerinin önüne geçerek benzersiz bir tecrübe ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Kamil Yarmatov tarafından çekilen Ali Şîr Nevaî filminde de senaryo, üslup ve konuların ele alınış tarzı açısından bu etkiyi görmek mümkündür. Öyle ki Yarmatov bu filmi ile kendisiyle birlikte başrollerde oynayan Razzak Khamraev (Ali Şîr Nevaî) ile Yassat Ismatov'a (Hüseyin Baykara) da ödül kazandırmıştır (Drieu, 2017, s. 139). Bu taltif, filmin dönemin sinema kaygılarına uygun olabilecek *en iyi şekilde* inşa edildiğinin ve bir anlamda örnek alınacak *ideal film* statüsüne yükseltildiğinin göstergesi olmuştur. İlerleyen kısımlarda görüleceği üzere tarihi gerçekçilerle uyuşmayan, anakronik unsurlarla ve karakterler arasındaki tutarsız ilişkilerle iç içe geçmiş bu Ali Şîr Nevaî portresi ile amaçlanan şey Orta Asya halklarının tarihi köklerini bağlamından koparıp Sosyalist bir projeksiyonla hazırlanmış farklı bir frekansa taşıyarak kolektif bellekte güncellenmesini sağlamak olmuştur. Ancak bu temsil, bir istisna olmayıp, uzun yıllardır sürdürülen iyi organize edilmiş bir Ali Şîr Nevaî imajının son halkası olmuştur.

Özbekistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nde, Sovyet Halk Komiserliği ile Komünist Parti Merkez Komitesinin onayı dâhilinde ilk aşamada Ali Şîr Nevaî'nin tarihi şahsiyetinin Özbek ulusal kimliğinin inşasında kullanımı kararlaştırılmış, sonrasında önce 1926 yılında (Hicri takvime göre) ardından da 1941 yılında (Miladi takvime göre) 500. yıl anma etkinlikleri yapılmıştır. Bu kapsamda Leyla ile Mecnun'dan uyarlanan bir operanın yanı sıra bütün önemli eserleri çevrilerek ülkenin dört bir tarafına dağıtılmıştır. Ali Şîr Nevaî'nin toplumun zihninde daha kolay yer edebilmesi için portre yarışmaları düzenlenmiş, kazanan eserler kırtasiye malzemeleri de dâhil olmak üzere pek çok yerde kullanılmıştır (Shoira, 2014, s. 129). Bu faaliyetleri, heykeller, anıtlar ve Ali Şîr Nevaî adına yapılan inşa faaliyetleri izlemiştir

1926 yılında düzenlenen ilk 500. yıl anma etkinliklerinden 1941 etkinliklerine kadar Ali Şîr Nevaî'nin gerçekte kim olduğu hususunda pek çok akademik tartışma yaşanmıştır. Nevaî tüm Türk İslam coğrafyasının edebi, fikri ve dini bir değeri miydi, yoksa dini kimliği görmezden gelinerek seyreltilmiş, kırpılmış, başkalaştırılarak yalnızca Özbek etnik kimliğini temsil edecek şekilde yeniden dizayn edilmiş bir karakter miydi?

Tüm bunların dışında yaşadığı dönemde kendisini etnik olarak ne kadar Özbek hissediyordu ve Özbek ulusuna karşı temel tutumu neydi? Onu var eden edebi kimliği, dini kimliğinden ne kadar bağımsızdı ve dini inancı göz ardı edildiğinde Ali Şîr Nevaî'nin ne kadarı kalıyordu? Bu hususta, Vasiliy V. Bartold'tan, Aleksandr Samoilovich'e, Yevgeniy E. Bertels'ten Aleksandr A. Romaskevich'e Rusya'nın en seçkin Türkologları ve Şarkiyatçılarıyla birlikte yazarlar ve eleştirmenler de görüş bildirmişler ancak Sovyet idaresinin resmi kararına etki edememişlerdir. 1938 ve 1939'da Ali Şîr Nevaî'nin tüm Orta Asya'ya ait bir edebi şahsiyet olduğu üzerine görüş beyan eden Abdurrauf Fıtrat ve birçok meslektaşı ise bu yöndeki fikirleri savundukları için gizli polis teşkilatı tarafından infaz edilmişlerdir (Allworth, 1990, s. 227-228). Diğer yandan Ali Şîr Nevaî'nin resmi anlamda Özbek şairi olarak tanıtılması, komisyonlarda da hayretle karşılanmıştır. Ali Şîr Nevaî'nin doğumunun 500. yılı ile Azerbaycan şairi Nizami'nin doğumunun 800. yılı kutlamaları hususunda toplanan bir komisyonda (RGALI, 1940) söz alan bir Azerbaycan temsilcisi "Yoldaşlarım ve ben geçen yıla kadar Ali Şîr Nevaî'nin Özbek şair olduğunu bilmiyorduk. Onu bir Azerbaycan şairi olarak biliyorduk" şeklindeki sözleriyle şaşkınlığını dile getirmiştir (Shin, 2017, s. 127). Bununla birlikte Türkmenler de Nevaî'yi kendi edebiyatlarının atası olarak gördüklerini dile getirmişlerdir (Shoira, 2014, s. 127).

Film çalışmaları tüm bu çekişmelerle birlikte II. Dünya Savaşı'nın gölgesinde 1940 yılında başlasa da savaşın etkisini arttırmasıyla birlikte 1942 yılında durdurulmuştur. 1946 yılına gelindiğinde film yeniden gündeme alınarak çekilmesi kararlaştırılmış ancak bu sefer de senaryoda görülen bazı pürüzler sebebiyle başlanamamıştır. Yarmatov bunu, ilk senaryoyu kastederek "İlya Trauberg tarafından, ben de dâhil olmak üzere birçok ortak yazarın katılımıyla yazılmış, onaylanmış bir senaryomuz vardı. Ancak senaryoyu dikkatlice yeniden okuduktan sonra hayal kırıklığına uğradım" şeklinde ifade etmiştir (Yarmatov, 1987, s. 161). Sonrasında ise senaryoda gereksiz görülen pek çok ayrıntı atılarak film temel bakış açısı değiştirilerek, Ali Şîr Nevaî ile Hüseyin Baykara arasında geçen diyaloglar üzerine inşa edilmesi kararlaştırılmıştır. Bu şekli her ne kadar Jdanov'un *savaşın yaralarını saracak, ekonomiye katkı sağlayacak ve halka iyi hissettirecek filmler* yapılması talimatına uymasa da, Yarmatov bir İngiliz milletvekilinin "Sovyet Orta Asya'da hala göçebe ve yarı vahşi kabileler var" iddiasını gerekçe gösterip, filmin bu yönde faydalı olacağını öne sürerek

onay almayı başarmıştır (Drieu, 2005, s. 123-124). Ardından tüm senaryo baştan sona elden geçirilerek filmin odağı değiştirilmiş, yeni bir Ali Şîr Nevaî vizyonu yaratılmıştır. Böylelikle, anma komitesi tarafından başlatılan kampanyalar neticesinde, Ali Şîr Nevaî uzun soluklu ve ısrarlı bir çabayla gözle görülür hale getirilmiş ve bir nevi diriltilerek eserlerinden uyarlanan tiyatrolarla, şiirlerinin yapılan çevirilerle, portresinin basıldığı pullarla, adının verildiği yollarla, binalarla, resminin basıldığı afişlerle ve hakkında çıkan yazılarla (Shin, 2017, s. 129) çağdaş bir değer olduğuna dair bir yanılsama yaratılmıştır. Özbek ulusunun gözünde zaten saygınlığı olan Ali Şîr Nevaî, bu suretle 1940'ların günlük yaşamının içine sızmış ve propaganda zincirinin son halkası olan bu filmle, sosyalist mesajın güvenilir ve halktan bir taşıyıcısı haline getirilmiştir.

Resim: 1

Resim: 2

Resim: 3

Film şehir manzaraları eşliğinde (Resim: 1 – 2 – 3), "Orta Asya, 15. yüzyıl. Cihangir Emir Timur'un ölümünden 50 sene sonra evlatları ve torunları kendi aralarında anlaşmazlığa düşüp saltanatı böldüler. Geleceğin büyük şairi, âlimi, mütefekkiri ve devlet erbabı Ali Şîr Nevaî ile şehzade Hüseyin Baykara henüz o zamanlar talebeydi. Bu onların arzu ve istekleriyle dolu oldukları gençlik çağlarının hikâyesidir" anonsuyla başlar.

Resim: 4

Resim: 5

Resim: 6

Açılış sekansı, Ali Şîr Nevaî ile Hüseyin Baykara kendi aralarında sohbet ederken devam eder (Resim: 4–5–6). Hüseyin Baykara, "Şuna bakar mısın Ali Şîr, karınca sadece yukarıya doğru gidiyor. Bunun izahı nedir" diye sorar. Ali Şîr Nevaî ise "Hüseyin, onun

gözlediği bir amacı, bir gayesi var. O başağa doğru ilerliyor. Dedeniz Emir Timur'un başından, yenilgiden esirliğe kadar ömrü boyunca pek çok eziyet geçti. Ne zaman ki hayatının gerçek gayesini anladı, işte o zaman bütün cihanı ele geçirmeye muvaffak oldu. Şimdi ise büyük Timur'un saltanatını çocukları talan ediyor. Kardeşim Hüseyin, o hainler şahane kavuklar giyip aramızda geziyorlar" şeklinde cevap verir ve sözlerini Şeyh Sâdi'den bir alıntı ile "kımıldayan kudretlidir" diyerek bitirir. Ali Şîr Nevaî'in cevabı önemlidir. Filmin açılış sekansı, Doğulu Müslüman toplumlar için değerli bir anlatı tarzı olan *menkıbelerle mesaj aktarma* yönteminin önemli bir yansıması olarak karşımıza çıkar. Bu açılışı, Özbek ulusunun yaklaşık 30 yıllık Sosyalizm sürecine rağmen hala geleneklerin koruduğunun bir işareti olarak kabul etmek mümkündür. Seyirciye karınca üzerinden getirilen bu misal, Özbek ulusuna hitaben, "dedeniz Timur'u kendi çağında üstün kılan, devletini yüksek bir emel, yüksek bir gaye ile yönetmesidir, bugünün en yüksek gayesi ise Sovyetler Birliğinin ortaya koymuş olduğu ileri bir medeniyet yaratma arzusudur. Bu arzuya katılır ve müşterek olarak katkı sağlarsanız, dedeniz Timur'un uygarlığını yeniden kurabilirsiniz mesajını ilan etmektedir. Buradaki en önemli husus, 500 yıl öncesinin "Timurluları"nın dünya görüşü ile Sovyetler Birliği'nin dünya görüşü, Timur'un liderlik anlayışı ile de Stalin'in liderlik anlayışı arasındaki paralelliğe yani ülkü birliğine vurgu yapılmış olmasıdır.

İkili konuşmalarını tam bitirdikleri sırada kameranın açısı genişler ve aslında medresede aldıkları bir ders esnasında sohbet ettikleri anlaşılır. Müderris kendi aralarında konuştuklarını fark ederek, Hüseyin Baykara'dan, son tekrarladığı beyiti tekrar etmesini ister. Ancak o suskun kalınca, Ali Şîr Nevaî araya girip, şehzadenin soruyu, çok kolay olmasından dolayı cevapsız bıraktığını ifade eder ve kendisi cevaplar. Müderris "Aferin! Her zaman beni mat etmişsinizdir Ali Şîr. Allah size çok güzel bir akıl vermiş" diyerek Ali Şîr Nevaî'yi taltif eder. Bu taltif, soruyu bilemeyen Hüseyin Baykara'yı ise bir anlamda küçük düşürür ve ikilinin genel ilişki çerçevesine dair bir ipucu verir.

Sonraki sekans karnay[52] sesi ile açılır ve şehzadeler er meydanında kılıç kalkana ve güreşe davet edilirler (Resim: 7). Güreş sırası Hüseyin Baykara ile kendisi gibi şehzade olan Yadigâr'a geldiğinde halkın içinde müsabakayı izleyen Ali Şîr Nevaî'in yanına gelen

[52] Karna veya karnay. Orta Asya ve Kuzey Hindistan'da tören müziğinde kullanılan, uzun bir trompet çeşidi.

bir adam, Yadigâr'ın kalkanının altında gizli bir bıçak taşıdığını haber verir (Resim: 8). Ali Şîr Nevaî stratejik bir anda müdahale ederek Yadigâr'ın Hüseyin Baykara'ya zarar vermesini engeller. Müsabaka sonrasında ise haberi veren adamı bulup tanışırlar. Bu *kahramanın* isminin Celâleddin, mesleğinin ise mimarlık olduğunu öğrenirler. Hüseyin Baykara canını kurtarmış olması sebebiyle kendisini ödüllendirmek istediğini söyler (Resim: 9). Burada, başa gelen ve gelebilecek olan her türlü tehlikenin bertaraf edilebilmesinde *jurnalciliğin*, ihbarı zamanında yetkililere ulaştırmanın hayati önemi ve hiçbir zaman mükâfatsız bırakılmayacağı, ödüllendirileceği vurgulanır.

Resim: 7

Resim: 8

Resim: 9

Ayrıca Mimar Celâleddin'in Ali Şîr Nevaî'ye gelip haberdar etmesi itibarıyla da halk ile iç içe olmanın önemine işaret edilir. Bu iyiliği karşısında kendisine dileği sorulan Celâleddin Usta, "Biz sade vatandaşız, üzerimize düşeni yaptık. Her şeyin adaletli olmasını istiyoruz, mükâfat için yapmadım" cevabını verir. Bu cevap, Özbek ulusuna hakiki vatandaşlığın motivasyonunu ve asli görevlerini çok yalın bir dille hatırlatır. Hüseyin Baykara'nın ödüllendirme konusundaki ısrarı sonrasında Mimar Celâleddin, Ali Şîr Nevaî'den bir şiir istediğini ifade eder ve "Şiirde Ferhat'ın cesaretini methedin. Ferhat çok büyük meşakkatlerle halkına su getirmiştir, dağı delerek halkın müşkülünü gidermiştir. Belki bu şiir ile bizde de Ferhat'ın cesareti uyanır" şeklinde ricasını dile getirir ve dağılırlar.

Bu istek karşısında şaşkınlık yaşayan Hüseyin Baykara'nın, bir müddet sonra "Bu Mimar Celâleddin bize ne demek istedi?" diye sorması üzerine Ali Şîr, "Celâleddin bize akıl ve adalet yolundan gitmeyi önerdi. Saltanat ve devlet yok olmaya yüz tutmuş. Tarlaları kum basmış, köyler şehirler viran olmuş. Sizin memleket içindeki kargaşaları ve nifakları sonlandırmanız gerekir. Halkın içinde barış sağlayın, tüccarlara güvenilir kervan yolları yaratın. Bu yolda mücadele edelim! Binalar yapalım. Biz devleti akıl ve adalete

dayanarak kuralım. Pehlivan cesur, Ferhat'ın efsanesi gerçek olsun" diyerek düşüncelerini ifade eder. Hüseyin Baykara ise "Sizin söylediğiniz işler, ancak Zülkarneyn'in, Büyük İskender'in elinden gelir. Böyle bir cesarete sadece Büyük İskender ve Aristo sahip olabilir" yanıtını verir. Ali Şîr Nevaî buna karşılık, "Siz İskender olursunuz ben Aristo" diyerek cevap verir. Hüseyin Baykara'nın "Ama bize İskender'in şanı nasip olur mu?" diye sorması üzerine de "Karıncayı hatırlayalım" der. 500 yıl öncesine dayandırılan bu diyaloğun, 1947 yılının Özbekistan'ına dair dört farklı mesaj barındırdığı görülmektedir. Birincisi Özbekistan'ın imarı, ikincisi su meselesinin çözümü ve tarım faaliyetlerinin iyileştirilmesi, üçüncüsü akla, bilime ve adalete dayalı yönetim sistemi, dördüncüsü ise Büyük İskender'in Doğu ile Batı kültürünü birleştirmeye yönelik cihangirlik ülküsüne bağlılıktır. Bu dört mesaj üzerinden bazı kanılara varmak mümkündür.

Filmin alt metninde ele alınan güncel Özbekistan, filmde ortaya konan ideal ve *eski* Özbekistan'ı (Timurlular zamanını) tam olarak yansıtmamaktadır. Bunu savaş döneminde özellikle Ukrayna, Petersburg ve Moskova gibi büyük tehdit yaşamış bölgelerden güvenli bir merkez olarak görülen Taşkent'e taşınmış olan sanat, akademi ve ağır sanayi dünyasının şehrin yaşam koşullarına uyum sağlamakta yaşadığı zorluk üzerinden yorumlamak yanlış olmayacaktır. Zira Çarlık döneminden beri uzun yıllar boyunca evlerin ocaksız ve penceresiz, sokakların dar ve çöp yığınlarıyla dolu, yiyeceklerin sokaklardan akan pis sularlar yıkandığı, her türlü bulaşıcı hastalığın kol gezdiği bakımsız ve tehlikeli Taşkent tasviri (Stronski, 2010, s. 23) yeni yeni aşılmaya başlamıştır ve modernleşmede kazanılan bu ivmenin devam ettirilebilmesi için de halka "yürüdüğü yolun doğru olduğunun" hissettirilmesi, sosyalist inşanın yerleşebilmesi için son derece önemli bir zorunluluk olarak görülmüştür.

Diğer yandan Mimar Celâleddin'in Ferhat ile Şirin destanı üzerinden vurguladığı *dağı delip halka su getirme* meselesi de yine Özbek toplumunu onaylama kaygısı ile 1939 yılında Özbekistan ile Tacikistan arasındaki Fergana Vadisi'ne inşa edilen Büyük Fergana Kanalı'nın ne derece isabetli bir iş olduğuna işaret etmektedir. 270 km uzunluğundaki kanal 165.000 Özbek ve Tacik işçinin katılımıyla 39 gün gibi imkânsız denilebilecek bir sürede inşa edilmiştir. 17 Eylül 1939'da Pravda Vostoka Gazetesi, Büyük Fergana Kanalı'nın inşa edilmesi ile Orta Asya halkına su sağlama konusunda

"yüzyıllardır süren" bir hayalin gerçekleştirdiğini ilan etmiştir. Aynı yazıda Sovyet hükümetinin bölgeye yaptığı yatırımlarda görev alan binlerce sıradan Özbek Sovyet vatandaşının "gönüllü" ve "kahramanca" çabaları sayesinde, eski bir Çarlık kolonisinin "çiçekli bir bahçeye" ve Sovyet yaşamının merkezine dönüştürüldüğü de ifade edilmiştir. (Stronski, 2010, s. 1). Kanal inşaatının yarattığı devinim o kadar önemli görülüyordu ki, inşaat projesinin yeniliği ve kanal işçilerinin kelimenin tam anlamıyla "bir tarih inşa ettiği" fikrinin aşılanması konusunda makaleler içeren bir gazete her gün uçakla inşaat alanına getirilmiş, hem Rusça hem de Özbekçe olarak dağıtılmıştır (Peterson, 2019, s. 313). Görüleceği üzere Kamil Yarmatov da, Sovyet toplum mühendisliğinin nazarında, *çabalasa da henüz tam manasıyla modernleşememiş Özbek ulusunun* sosyalizm yolundan şaşmaması için güncel meseleleri, 500 yıl öncesinin hadiseleri ve Ali Şîr Nevaî'nin söylemi üzerinden vurgulamaya gayret etmiştir. Zira Büyük Fergana Kanalı, yarattığı sulama potansiyeli ile pamuk üretimi konusunda Sovyet Rusya'nın Batı ile rekabet edebilmenin en önemli dayanaklarından birisi olarak görülmüştür ve Özbekistan'ın modern tarıma geçmesinde büyük etki yaratmıştır.

Diyaloğun bir diğer mesajı olan akıl, bilim ve adalet tavsiyesi ise örtülü olarak dinden ve gelenekten ari, aklın ve bilimin yolunu tutacak olan bir Özbek ulusuna Ali Şîr Nevaî'nin ağzından onay vermektedir. Ayrıca dünya tarihinde Büyük İskender ile anılan Doğu ile Batı'yı birleştirme misyonuna da atıfta bulunularak Batı olarak görülen Sovyet Rusya ile Doğu olarak görülen Özbekistan'ın da bir anlamda Stalin'in liderliğinde ve bilgeliğinde *karıncanın sahip olduğu* gelecek ülküsü çerçevesinde birleşmiş olduğuna işaret edilmiştir. Buradan hareketle Stalin de Büyük İskender'in hayalini gerçekleştiren bir lider konumuna yükseltilmiştir.

Filmde bu diyaloğun ardından zamansal bir sıçrama yaşanır ve Hüseyin Baykara'nın tahta çıktığı, Ali Şîr Nevaî'nin de onun danışmanı ve veziri olduğu bir *geleceğe* gidilir. Sekans, Ali Şîr Nevaî bir rasathanede yıldızların altında Hüseyin Baykara'nın torunu Mümin Mirza'ya astronomi ve devlet idaresi üzerine ders verirken açılır (Resim: 10). Mirza'nın kendisine, "Zuhal Yıldızı'nı yeryüzüne yaklaştırabilir misiniz üstat" sorusu üzerine Ali Şîr Nevaî, "Okuyun, eğitim alın, ilim tahsil edin Mirzam. Eğer bunu yaparsanız, semavi cisimlerin sırrını anlarsınız. Ancak o zaman yıldızlar size yakınlaşır" cevabını vererek Özbek ulusuna eğitim konusunda hassasiyet

göstermeleri gerektiği mesajı iletilir. O esnada rasathaneye, Hüseyin Baykara ile birlikte uzak doğudan ve Venedik'ten gelen elçiler girerler. Venedik Elçisi Ali Şîr Nevaî ile tanışmasından doğan mutluluğunu ifade ederek, "şiirlerinin yol boyunca kafilesine eşlik ettiğini" söyler ve şanının sarayın sınırlarını aştığını ekler (Resim: 11). Hüseyin Baykara'nın bu söze bozulması dikkat çeker.

Resim: 10

Resim: 11

Resim: 12

Rasathaneden çıktıktan sonra Ali Şîr saraydaki diğer şairleri de Venedik elçisine tanıtır. Bu bilim ve sanat atmosferine şaşıran Venedik Elçisi "Eğer ki bu şairler gülüşeninde, herkes aşk hakkında şiir yazıyorsa, bu Hüseyin Baykara'nın cengi unuttuğunun göstergesi değil midir?" diye sorar. Ali Şîr Nevaî bu soruya, "Biz çok cenk etik, zaferler kazandık. Şimdi biz şehrin imarıyla uğraşıyoruz Üç yüzden fazla medrese ve köprü inşa ettik. Biz artık yollar açmak istiyoruz. Benim sultanım, Doğu ile Batı ilmini birleştirmek istiyor" şeklinde cevap verir. Bu cevap yukarıda da izah edildiği üzere Sovyetler Birliği'nin Özbekistan politikasını, Ali Şîr Nevaî'nin söylemi üzerinden aklamak, meşrulaştırmak amacı taşımaktadır. Her ne kadar Genç Hiveliler ve Genç Buharalılar gibi ceditçi dernekler Büyük Temizlik (Большая чистка) döneminde tasfiye edilmiş olsalar da faaliyetlerinin halkın gözünde manasızlaşması, etnik ve dini kökenden bağımsız bir "Sovyet bireyi" kimliğinde birleşmiş bir ulus olmanın parlatılması önemli bir gereklilik olarak görülmüştür. Ayrıca savaşın, savaşların ve kargaşanın sona erdiği, Özbek ulusunun refah dolu günler için Sovyetler Birliği'nin kendi yurdunda icra edeceği her türlü inşa faaliyetine her türlü desteği vermesi gerektiği de vurgulanmıştır. Görüleceği üzere filmde 500 yıl öncesinin savaşlarının bitip imar faaliyetlerinin başlaması ile gerçekte II. Dünya Savaşı'nın son bulup Orta Asya'daki Sovyet inşasının hızlanması paralel bir gerçeklik vizyonu içerisinde verilerek Ali Şîr Nevaî'nin sözlerinin ve fikirlerinin çağları aşarak 1947 yılında ifade edilmiş gibi bir etki yaratması planlanmıştır.

Film, heyetin bahçeye çıkması ile devam eder. Ali Şîr Nevaî'in Venedik elçisine, resim çizen bir genci "Ressam Bihzâd" olarak tanıttığı görülür (Resim: 12). Bihzâd'ın Hüseyin Baykara tarafından himaye edilen ve Ali Şîr Nevaî tarafından desteklenen dönemin ünlü bir minyatür sanatçısı olduğu bilinmektedir (Çağman, 1992, s. 1). Ancak Ali Şîr Nevaî'nin, Bihzâd ile birlikte Timurlu Mirza Uluğbey'in yıldızların hareketine bakarak harita çizdiğinden de bahsettiği görülür. "Bu haritaya bakarak karada kervan, denizde gemi yolunu kaybetmez. Biz isteriz ki, tüccarlar kendi ülkelerine bu haritaları takip ederek gitsinler. Bununla beraber fikirlerimiz de gitsin" derken kesin olmamakla birlikte sanki Uluğ Bey haritaları o gün orada çiziyormuş gibi ifade etmesi, anakronik bir yapı oluşturmaktadır. Zira Uluğ Bey'in (1394 – 1449) ölümü ile Ali Şîr Nevaî'nin (1441 – 1501) doğumu hemen hemen aynı yıllara denk gelmektedir.

Bir diğer sekansta Ali Şîr Nevaî posta güvercinleri ile ilgilenen Gül'ün yanına gider. Aynı zamanda Mimar Celâleddin'in kardeşi olan Gül ile Ali Şîr Nevaî arasında bir gönül ilişkisi olduğu da anlaşılır. Gül yeni gelen bir güvercinin getirdiği haberi iletir. Ali Şîr Nevaî "Yadigâr'ın Herat'ta bütün yolları kestiğini, baraja el koyduğunu ve halkın ona karşı ayaklandığını" öğrenir. Derhal Herat'a hareket eder. Şehre girdiğinde hayvanların susuzluktan yandığını, halkın ayaklandığını ve şehirde tam bir savaş havasının estiğini görür. Hemen Mimar Celâleddin'in yanına giderek "Söyle usta, neden Herat halkı silahlanmış? Çaylar kurumuş?" diye sorar. "Vezir Mecididdin ile Muzaffer Barlas'ın adamlarının ve diğer beylerin askerlerinin suya el koyup testilerle sattıkları" şeklinde bir cevapla karşılaşır. İnsan ve toplum için hayati bir ihtiyaç olan suyun satılması, doğrudan doğruya, geleneksel Orta Asya yaşamının kalıntıları olan Beyler ile Emirlerin işgalci ve emperyalist yönlerine bir gönderme yaparak, kamuya ait olan her hakkın koşulsuz olarak halkın elinde olması gerektiğini savunan Sosyalist düzenin mükemmelliğine işaret eder. Ayrıca 1940'lı yılların Özbekistan taşrasında, muhtemelen kalıntıları devam eden geleneksel su hukukuna karşı da bir eleştiri getirir.

Su meselesi sebebiyle Yadigâr'a karşı bir savaş pozisyonu alınır ve ordular bir ovada konuşlanırlar. Yadigâr'ın esas amacı Sultan Hüseyin Baykara'dan ziyade ona akıl veren Ali Şîr Nevaî'yi öldürebilmektir. Ali Şîr Nevaî ise yaptığı plana olan güveniyle savaş meydanındaki çadırında (Resim: 13), Hüseyin Baykara'nın torunu Mümin Mirza ile Vezir Mecididdin'in oğlu Mansur'a Türkçe ile Farsça arasındaki tartışmalar üzerine

ders vermektedir (Resim: 14). Ali Şîr Nevaî bir müddet sonra Mansur'a izin vererek dinlenmeye gönderir ve Mümin Mirza'ya hitaben, "Özellikle bugün, dilimiz Yadigâr'a dehşetli olarak görünür. Neden bugün dil hakkında söz açtım? Biz halkımıza hürriyet vermek istiyoruz. Halk mutlu ve zengin olsun, bolluk içinde yaşasın istiyoruz. Biz halkımızı tek dil yapacağız. Dili gelişen halk, dilde kemale eren halk, kendi amaçlarını daha iyi anlar. Zira dil halkı birleştirir" der.

Resim: 13

Resim: 14

Resim: 15

Ali Şîr Nevaî dil konusundaki bu sözlerini her ne kadar Türkçe üzerine söylemiş olsa da Sovyet idaresinin Özbekistan için uygun gördüğü alfabe Kiril, uygun gördüğü dil ise Özbekçe ile Rusça olmuştur. 1938/39'da Özbek SSC'deki okulların yüzde 70'i Özbekçe, yüzde 5,5'i Rusça, yüzde 5,4'ü Tacik ve geri kalan yüzde 20'si Karakalpak, Kazak, Türkmen, Kırgız ve Uygur dillerinde eğitim verdiği bilinmektedir (Akiner, 1990, s. 112). Diğer yandan Özbekistan'ın nüfusu ve coğrafyası itibarıyla bölgeye liderlik etme potansiyelinin bulunduğu da kabul edilen bir gerçektir (Kreindler, 1997, s. 101). Bu bağlamda 1930'larda Özbekistan'daki azınlıklara yönelik imkânlar azaltılmış ve bu toplumlar üzerinde, Rusça'yı ya da Özbekçe'yi benimsemeleri hususunda giderek yükselen bir baskı yaratılmıştır. 1 Mayıs 1940'ta ise Özbek SSC Yüksek Sovyeti Kiril alfabesine geçiş kararı almıştır (Akiner, 1990, s. 112). Bu suretle tüm Özbekistan coğrafyasında konuşulan diller ve lehçeler Özbekçe ile Rusça özelinde toplanmıştır. Filmde üzerinde durulan Türkçe'de birleşme fikrinin üç açıdan Sovyetler Birliği'nin işine yaradığı görülmektedir. Özbekistan'daki dilleri teke indirerek azınlıkların eğitimi için harcanması gereken maliyeti ortadan kaldırabilmek, uzun vadede bölge halklarıyla iletişimi kolaylaştırabilmek ve Özbekistan özelinde muhatapları, dil açısından teke indirerek, bölgeye Sovyetler Birliği adına önderlik edebilecek bu potansiyeli daha verimli bir şekilde yönetebilmek.

Mansur, Ali Şîr Nevaî'nin çadırından çıktığı esnada babası Meciddiddin ile karşılaşır (Resim: 15). Meciddiddin oğluna bir an önce orayı terk etmesini, kısa süre sonra Yadigâr'ın çadıra saldıracağını söyler. Mansur ise babasının Ali Şîr Nevaî'nin orada ölmesini istediğini anlayarak, "Niçin üstadımı sevmiyorsun baba" diye sorar. Meciddiddin'in cevabı son derece önemlidir. "Ali Şîr, okuma yazması olmayan bütün halkı ilim sahibi yapıyor. O bizleri atalarımızdan kalan toprak ve su hukukumuzdan, cenklerde ele geçirdiğimiz ganimetlerden mahrum ediyor. Halkın bolluk içinde yaşamasını istiyor". Meciddiddin'in ortaya koyduğu bu anlayış, cahilliğin devamı, eğitim faaliyetlerinin engellenmesi, halkın aydınlanmasına mani olunması, halkın ortak değerlerinin ve kamusal yaşam alanının tasarrufunun belirli güç sahiplerinin, sınıfların elinde olması ve halkın her daim zulüm ve yoksulluğa maruz bırakılarak güçlenip isyan etmelerinin engellenmesi anlamını taşımaktadır. Bu da Sovyetler Birliği terminolojisinde, hain, burjuva, işgalci ve emperyalist kavramlarına karşılık gelmektedir. Ayrıca yaşam tarzı olarak da Çarlık döneminin taşra hayatını temsil etmektedir. Bu söylem, Özbek ulusunun, özellikle son on yılda gerçekleşen su, toprak ve tarım reformunu (Holdsworth, 1952, s. 264) daha iyi benimsemesi açısından önemli bir hatırlatma niteliği taşımaktadır.

Hüseyin Baykara savaşı, Ali Şîr Nevaî'nin akıllıca planları ile kazanır ve Yadigâr'ı ıssız bir alanda yakalar. Ancak tam öldürecekken Yadigâr'ın kendisini Ali Şîr Nevaî konusunda kışkırtması ve onun kuklası olduğuna dair sözler etmesi sebebiyle öfkelenip salıverir. Yadigâr kaçarken, "vezirlerinden birisi haindir" diye bağırarak uzaklaşır. Ali Şîr Nevaî ise karargâhta esirlerin geçişini izlemektedir. Kendisini aşçı ve şair olarak tanıdan Abdülmelik ismindeki bir adamı affeder ve hizmetine alır. Bu sanata ve zanaatkârlığa verdiği önemin bir göstergesi olarak yansır. Karargâha döndüklerinde, durumu öğrenen Ali Şîr Nevaî, Hüseyin Baykara'ya Yadigârı salıvermesinden dolayı çok kızar ve "Affedilen düşman hiçbir zaman dost olmaz" diyerek şikâyetini dile getirir.

Sonraki sekansta, Hüseyin Baykara'nın huzurunda şairlerin ve dinleyicilerin toplandğı büyük bir avluda, Ali Şîr Nevaî'nin şu şiiri okuduğu görülür (Resim: 16–17). Akil adamın eline devlet gelirse, o iyilik himmet ve adaletin elini tutar. / Gerçek adalet şu ki padişah adalet yolunu seçer. / Dosta şefkat eder ama düşmana acımaz. / Ey mürüvvetli padişahım haddini bil! / Affederken de cezalandırırken de aşırıya kaçma. / Gazap kılıcını katil iblisin boynuna vur ki, / Bununla masum halkın gözyaşını durdur. /

Eğer padişah halkından merhameti esirgerse, / Bununla halkın gönlünden bir yer alabilir mi? / Şah adaletli olursa insanlar bir, saltanat bayındır olur. / Halk da mürüvvet görür.

Resim: 16

Resim: 17

Resim: 18

Ali Şîr Nevaî'nin Hüseyin Baykara'nın düşmanı gereksiz yere affetmesi üzerine bir eleştiri olarak okuduğu bu şiir, Türkçe olması sebebiyle, Hüseyin Baykara başta olmak üzere meclisteki diğer şairler tarafından avam dilinde olduğu söylenerek ağır bir şekilde alaya alınır. Hüseyin Baykara ve diğer şairler, Farsça'nın üstün, Türkçe'nin ise bayağı bir avam dili olduğunu ifade ederek uzun süre hep birlikte gülerler, Ali Şîr Nevaî ile dalga geçerler (Resim: 18). Filmde Farsça – Türkçe karşılaştırması üzerinden yapılan bu kışkırtmanın Özbekistan'da yaşayan ve Farsça konuşan yoğun Tacik nüfusuna yönelik bir hareket olduğu düşünülebilir. Sovyetler Birliği'nin dil konusunda getirmiş olduğu Özbekçe zorunluluğu karşısında direnen Taciklere karşı toplumsal baskı uyandırma amaçlı bir dolduruş olarak yorumlamak yanlış olmayacaktır.

Hüseyin Baykara'nın Ali Şîr Nevaî'nin Türkçe şiir okuması ile alay ettiği esnada bir haberci gelir ve "Yadigâr'ın yeniden adam toplayarak Herat Kalesi'ni ele geçirdiğini" haber verir. Sultan büyük bir öfke ile Beylerin toplanmasını, savaş için hazırlık yapılmasını ister. Ancak hain vezir Mecididdin müneccim başını ayarlayarak Sultan'a "yıldızların konumu sizin için iyi şeyler söylemiyor, savaşırsanız yenilirsiniz" demesini ister. Hüseyin Baykara müneccimin bu yorumu karşısında derhal savaşmaktan vazgeçer. Ali Şîr Nevaî ise "Yıldızlar ebedi ve ezeli kanun çerçevesinde hareket ederler Padişahım. İnsanlar ise hep değişkendir. Ulu âlim Uluğ Bey'in oluşturduğu cetvel, insan takdirinin yıldızlar ile alakası olmadığını zikreder. Mecididdin! Evinizde bir yangın çıksa onu da mı yıldızlara, burçlara bakarak söndürürsünüz?" şeklinde cevap verir. Bu ifade Doğu toplumlarının karar verme mekanizmalarında geleneksel bir yöntem olan kâhinliğin rasyonel düşüncenin karşısında hiçbir öneminin olmadığına dair bir mesaj verir. Nitekim

Ali Şîr Nevaî müneccime boyun eğmek yerine, akla mantığa ve analize dayalı bir planla Herat Kalesi'ni inşa eden Mimar Celâleddin'e[53] giderek kalenin gizli geçitlerini öğrenir. Sonrasında yanına Mimar Celâleddin'i, esirlikten kurtardığı Aşçı Abdülmelik'i ve Mecididdin'in oğlu Mansur'u alarak kaleye sızar. Kılıcını kınından dahi çıkarmadan Yadigâr'ı yatağında esir almayı ve yok etmeyi başarır. Ali Şîr Nevaî'nin aklın ve bilimin ışığında yaptığı bu gizli harekat büyük bir hayranlık uyandırır.

Ne var ki bir süre sonra Herat'ta yeni bir sorun ortaya çıkar. Halkın isyan ettiği yönündeki haberler Sultan'a ulaşır. Öfkelenen Sultan ordusunu toplayıp Herat'a girmek ve halkı kırmak istese de Ali Şîr Nevaî bunu adaletli bulmaz. "Güç adalettedir Sultanım" diyerek kendisinin gidip görüşmesi hususunda ısrarcı olur. Herat'a gittiğinde, öğrencisi ve Mecididdin'in oğlu olan Mansur'un suyun taksiminde adaletsizlik yaptığını, şehrin suyunu ilk önce beylere vererek halkı susuz bıraktığını öğrenir. Mansur kendisini savunmaya çalışsa da yaptığı adaletsizlikten ötürü Nevaî tarafından ölüm cezasına çarptırılır. Ali Şîr Nevaî bu kararını öğrenen vezire "Emir Mecididdin. Ben sizin oğlunuzu çok severdim. Ama adalet gereği onu katlettim" diyerek adaletin her şeyden ve herkesten üstün olduğunu vurgular. Bu ceza, kamusal alanda devletin adaletinin karşısına çıkacak olan her türlü güce karşı verilmiş bir gözdağı olarak kendisini gösterir.

Ali Şîr Nevaî'nin adalet konusundaki amansızlığının devlet erkânını rahatsız etmesi üzerine, Sultan kendisine yapılan baskıya daha fazla direnemez ve onu Esterabad'a sürgüne gönderir. Ali Şîr Nevaî sevdiği Gül'ü de alıp yola çıkar. Ancak Gül, şehirden ayrılmadan önce Mecididdin tarafından zehirlendiği için yolda fenalaşıp ölür. Ali Şîr Nevaî Hüseyin Baykara ile bütün irtibatını keser. Ancak çok uzun yıllar geçtikten sonra, belki torunu Mümin Mirza'ya bir faydası dokunacağını umarak yeniden payitahta döner. Ne var ki Hüseyin Baykara'nın Mecididdin'in oyununa gelerek sarhoş bir anında torunu Mümin Mirza'nın ölüm fermanını imzaladığını ve katline sebep olduğunu öğrenerek kahrolur. Bunun üzerine "Ben yanılmışım. Körün yolunu mum ile aydınlatmaya çalışmışım" der. Buna bozulan Hüseyin Baykara "O zaman ben ne için yaşadım?" diye çıkışır. Ali Şîr Nevaî ise, "Gayesiz, amaçsız bir saltanatın yok olacağını öğrenmek için

[53] Son derece büyük bir alana yayılan Herat Kalesi, tarih boyunca çeşitli onarımlar görmüş olsa da inşası Büyük İskender'in Afganistan'a geldiği MÖ 300 yılına dayanmaktadır. Dolayısıyla kalenin mimarı olarak Mimar Celâleddin'in gösterilmesi anakronik bir dokunuş olarak karşımıza çıkmaktadır.

yaşadınız" diyerek saraydan ayrılır (Resim: 19). Hüseyin Baykara yapayalnız kimsesiz vaziyette kalırken, halkın sarayın avlusunda toplanarak "Ulu Nevaî çok yaşa!" diyerek onu övgülere boğduğu görülür (Resim: 20). Ali Şîr Nevaî elinden geleni yapmış olmanın huzur ile halkı selamlar (Resim: 21). Film bu suretle, en başta verilen karınca misaline atıfta bulunarak, yükselme, ilerleme, gelişme hususunda amacı, ülküsü ve ısrarı olmayan bir devletin yıkılmaya mahkûm olduğu mesajını vererek son bulur.

Resim: 19

Resim: 20

Resim: 21

DEĞERLENDİRME

Filmin genelinde görüldüğü üzere Ali Şîr Nevaî, Sultan Hüseyin Baykara'nın ideal bir hükümdar olabilmesi için danışmanlık yapan bir karakter olarak dikkat çekmiştir. Hüseyin Baykara'nın akla mantığa uymayan, kamu vicdanını rahatsız eden, adil bir çerçeve sunmayan tüm kararları, tam tersi bir kaygıyla, akıl, mantık ve adalet üçgeninde Ali Şîr Nevaî tarafından düzeltilmiştir. Ancak bu karakterin özünde, Ali Şîr Nevaî'yi bir anlamda maske olarak kullanarak konuşturan ve dönemin sosyalist argümanlarını onun ağzından Özbek halkına ulaştıran bir Sovyetler Birliği görülmektedir. Bu yanılsamayı halk nazarında inandırıcı ve ikna edici kılan, filmin özellikle ilk kısımlarında zengin, neşeli, güçlü ve müreffeh olarak yansıtılan Timurlular olmuştur. Yönetmen Yarmatov yansıttığı bu dört başı mamur ülkeyi bazı teamüller üzerinde inşa etmiş, ardından bu prensipleri bir bir ortadan kaldırarak her şeyin sarpa sarmasına, kötülerin iyilere hâkim olmasına, zalimlerin taltif edilmesine ve hayatın zorlaşmasına zemin hazırlamıştır. Filmin sonunda izleyiciyi, ilkeleri kaybolan bir devletin huzurunu nasıl kaybettiğine şahitlik ettirmiştir. Diğer bir değişiyle Yarmatov salonda seyirci olarak bulunan Özbek ulusuna ilk önce tatlı bir hayal kurdurarak geçmişin bayındır ve huzurlu zamanlarını hatırlatmış, halkın göğsünü kabartmıştır. Ardından bu tabloyu ortadan kaldıran hataları tek tek ortaya koyarak izleyiciye önemli mesajlar aktarmıştır. Bunlardan

ilki Hüseyin Baykara'nın etrafında kendisini yıkmaya çalışan Yadigâr'ın faaliyetlerinden yeterince haberdar olamamasıdır. Yadigâr Baykara'yı gençliğinden itibaren ortadan kaldırmayı kafasına koymuş bir hanedan üyesidir ve kurguya hâkim olan sosyalist gerçekçilik yapısı açısından *düşmanı* temsil etmektedir. Yadigâr'a gizlice yardım eden ve onu başa geçirmek için saraydan haber taşıyan vezir Mecididdin ise özellikle II. Dünya Savaşı dönemi filmlerinde en çok başvurulan *hain* profilini temsil etmektedir. Mecididdin'in oğlu Mansur, Ali Şîr Nevaî'nin öğrencisi olmakla birlikte babası ile Yadigâr arasında iletişim sağlayan bir karakter olarak *ajan* rolünü üstlenmektedir. Tüm bu karakterleri birbirine bağlayan örgünün ana temasını oluşturan unsur, aklın, bilimin, uzlaşmanın, adaletin, halkların kardeşliğinin, fenni ilerlemenin ve hepsinden değerlisi halk ile aynı dilden konuşup onlarla iç içe olabilen bir yönetim anlayışıdır –ki o da bizatihi sosyalizmi temsil etmektedir. Tahtın başındaki kişi olarak devletin geleceği hakkında söz sahibi olan Hüseyin Baykara, doğrudan doğruya duygusal, geleneklere meyilli, yerleşikliğe tam olarak ayak uyduramamış ve sosyalizmi beklenen seviyede içselleştirememiş Özbek ulusunu temsil ederken, sosyalist gerçekçiliğin *bilge kahraman* rolü biçtiği Ali Şîr Nevaî, Baykara'ya yani Özbek ulusuna mantıklı, adaletli, huzurlu ve gelişmiş bir geleceği vadeden *aklı* – bir anlamda *Stalin'i* – temsil etmiştir.

Ali Şîr Nevaî'nin film boyunca halk ile oldukça sıcak ilişkileri olmasına rağmen karar alırken son derece rasyonel, katı, sert, taviz vermez ve devletin bekasına odaklanarak hükmetmesini, Stalin ile paralel seyreden davranışlarına örnek olarak vermek mümkündür. Filmin kurgusu düşman, casus ve kahraman üçgeninde değerlendirildiğinde Stalin dönemi sinemasına özgü olan olay örgüleriyle ve karakter tanımlarıyla birebir örtüştüğü açıktır. Bu bağlamda, dönemin "kınanması gereken eylemlerin, kışkırtma yoluyla yapılmasını sağlayan ve meşru sosyalist topluma karşı kin besleyen" kimse şeklindeki düşman tanımını (Kenez, 2017, s. 30) doğrudan Mecididdin üzerinde görmek mümkündür. Filmin Sovyet rejiminin çizdiği çerçevelere ve ön kabullere göre tespit edilen hainlerle ve sabotajcılarla sert mücadelelerin yaşandığı bir dönemde yapılmış olması pek çok yönetmen gibi Yarmatov'u da isterik ve paranoyak bir atmosfer yaratma konusunda teşvik etmiş olmalıdır. Ali Şîr Nevaî'ye her konuda destek olan ve hiçbir zaman sırtını dönmeyen Aşçı Abdülmelik ile Mimar Celâleddin ise aklın

temsilcisine gösterdikleri bu hürmet ile aydınlanmış ve tekâmülünü gerçekleştirmiş, iyi niyetli, adil ve çalışkan Özbek proleteryasını temsil etmiştir.

II. Dünya Savaşı'ndan önce başlayan ve savaşın ardından daha güçlü bir şekilde devam eden Ali Şîr Nevaî tutkusuna bakıldığında, Özbek ulusu için kendi çağının atmosferinden ve gerçekliğinden koparılmış, ideolojik ve sosyolojik projeksiyonlarla politize edilmiş bir tarih altyapısı yaratıldığı açıktır (Slezkine, 1994, s. 448). Diğer yandan bu tür bir toplum mühendisliğin, Özbekistan'ın yanında Nizami Gencevi ile Azerbaycan'da, Abay ile Kazakistan'da, Firdevsî ile Tacikistan'da ve Taras Şevçenko ile de Ukrayna'da yapılmaya çalışıldığı bilinmektedir. Yuri Slezkine'e göre, Stalinizm'in ağır bastığı 1930'larda, "hâlihazırda kendi cumhuriyetleri ve kendi gelişmiş bürokrasileri olan etnik gruplar, *farklı ulusal kültürler inşa etme çabalarını iki katına çıkarmaları"* yönünde teşvik edilmişlerdir. Dahası partinin yeni çizgisine göre, resmi olarak tanınan tüm Sovyet milliyetlerinin, özel olarak belirlenmiş kurumlarda özel olarak eğitilmiş profesyoneller tarafından korunması, mükemmelleştirilmesi ve gerekirse icat edilmesi gereken *ulusal* olarak tanımlanmış kendi "büyük geleneklerine" sahip olması bir anlamda zorunluluk olarak görülmüştür (Slezkine, 1994, s. 446).

Rus oryantalist Aleksandr Yakubovskiy tarafından önerilen etnogenez fikri de bu bağlamda dikkat çekicidir. Bilindiği üzere, Sovyetler Birliği'nin diğer tüm halklarının ağabeyi olması esasına dayanan "Sovyet halklarının dostluğu" üzerine inşa edilen *Sovyet vatanseverliği ruhuna,* en çok ihtiyaç savaş döneminde yaşanmıştır. "Vatanseverlik ruhunun" daimi hale getirilmesi için ise Özbek ulusunun devrim öncesi geçmişi, "ideolojik düzeltme amacı taşıyan", bir tarihyazımı ile bugünün ihtiyaçları doğrultusunda özel olarak yapılandırılmıştır (Ilkhamov, 2006, s. 29). II. Dünya Savaşı öncesinde Özbek ulusunun savaşa katkısını arttırmak için başlatılan ve Timur Devleti ile Ali Şîr Nevaî'nin ana taşıyıcı olarak kullanıldığı bu tarihyazımı vizyonu, savaşın son bulmasının ardından yaralarının sarılması ve Özbek halkının Moskova'ya bağlılıklarının arttırılması için kullanılmıştır. Dolayısıyla Ali Şîr Nevaî, Özbek ulus inşasını dışarıdan gözlemleyen araştırmacılar için bir yandan "icat edilmiş milliyetçilik" kavramının vücut bulmuş hali olarak görülürken bir yandan da kendi içinde barındırdığı tutarsızlıklar ve anakronik dokunuşlarla öne çıkmıştır. Bu icat edilmişliğin en önemli göstergelerinden birisi de Edward Allworth'un iddia ettiği üzere, Afganistan'ın Herat şehrinde doğup ölen Ali Şîr

Nevaî'nin kendisini hiçbir zaman Özbek olarak tanımlamamasının yanında göçebe Özbek kabilelerinden hoşlanmadığına dair görüşlerinin olmasıdır (Shoira, 2014, s. 119). Diğer yandan çok yönlü bir insan olmasına rağmen sinema filmi dışındaki Ali Şîr Nevaî'nin büyük oranda edebi üzerinden yansıtılması bazı kötü sonuçlar da ortaya çıkarmıştır. Lenin'in "her ulusta ilerici ve gerici olmak üzere iki tür edebiyat olduğuna dair sorunlu teorisinin (Nazarov & Rasulov, 2012, s. 62) de etkisiyle, edebiyat, edebiyat tarihi ve eleştiri kültüründe ciddi ve aşılmaz kalıplar ortaya çıkmıştır. Bu dayatmalar ve orantısız öne çıkarmalar Özbek ulusal edebiyatının derinlerine inilmesine ve farklı şahsiyetlerin keşfedilmesine mani olduğu gibi ortaya konan ürünlerde de Ali Şîr Nevaî etkisi sebebiyle kısırlaşma yaratmış olmalıdır.

Film üzerinden özellikle öne çıkarılan rasyonalizmin yanında, Sovyet Taşkent'in içinde bulunduğu inşa faaliyetlerine de göndermelerde bulunulmuştur. Ali Şîr Nevaî'nin yönetimde görev aldığı dönemde, Herat'ta büyük bir yapılaşma olduğu, Ali Şîr Nevaî'nin bizzat yaptırdıklarıyla birlikte pek çok kervansaray, cami, konak, hamam, köprü ve havuz inşa edildiği bilinmektedir (Şahin, 2016, s. 88). Nevaî'nin imara verdiği öneme, Mimar Celâleddin karakteri ile dikkat çekilmiştir. Bu meseleyi önemli kılan, Sovyetler Birliği'nin Taşkent üzerindeki bazı tasarrufları olmuştur. Dönemin Sovyet mimarları ve sanatçıları Orta Asya'nın inşa geleneklerini incelemişler, çoğunun "geri kalmış" olduğunu ilan ederek yerel bina tasarımlarını modern Sovyet teknolojisiyle "iyileştirebileceklerini" öne sürmüşlerdir. Bu kapsamda Sovyet şehir planlamacıları, Özbek şehirlerini sınıflandırırken, geleneksel Orta Asya şehirlerini Avrupalıların sömürgeci perspektifini kopyalar vaziyette, ilkel, sağlıksız ve rahatsız edici olarak nitelendirmişlerdir. Taşkent'in Eski Kent bölümlerinin dolambaçlı sokaklarının düzensizliği o denli kötü yansıtılmıştır ki sokaklardaki toz ve tek katlı "çamur" evler, Taşkent'in mimari geriliğinin simgeleri olarak öne çıkmışlardır (Stronski, 2010, s. 6-7). Dolayısıyla filmde zaman zaman ekrana gelen yıkık surlar, dar sokaklar, köylerdeki suya ulaşma ve sulama konusundaki uzun yıllardır çözülememiş sorunlar gelişmemiş şehir kavramın işaret ederken. Mimar Celâleddin ise halka refah içinde yaşayabileceği bir şehir yaratmaya çalışan değerli bir usta ve zanaatkâr olarak öne çıkarılmıştır. Filmin bu vurgusuna gerçek hayatta da rastlanmaktadır. Anma Komisyonu tarafından şehrin yollarında, binalarında ve meydanlarında, anıtlarıyla heykelleriyle ve ismiyle hayat bulan

Ali Şîr Nevaî'nin, bir anlamda Özbek ulusuna "Taşkent'i yenileyen benim, Taşkent benim adımla ve eserlerimle modernleşiyor. Size düşen bu hususta, bir Sovyet şehri olarak yükselen Taşkent'in *yeniden* inşası için yol açmaktır" mesajı ile seslendiği görülmektedir. Bir Sovyet azizi olarak pazarlanan bu ulusal şairin adını taşıyan ve geleneksel Özbek süslemelerini sosyalist gerçekçi estetik anlayışı ile bir araya getiren bu yeni mimari, modernize edilmiş ve ulusallaştırılmış Sovyet Özbek kültürünü yaratan en önemli unsurlardan birisi olarak kendisini göstermiştir (Shoira, 2014, s. 129). Dolayısıyla, Ali Şîr Nevaî filmi, bütün bu anma faaliyetlerinden oluşan zincirin ilk halkasıyla son halkasını birbirine sıkıca bağlayan bir kopça görevi ifa etmiştir. Filmden önce, araya II. Dünya Savaşı'nın da girdiği 6 yıllık süreçte Ali Şîr Nevaî istisnasız her yönüyle, tek bir perspektiften, organize ve kesintisiz şekilde bir nevi topluma püskürtülmüş, Özbek halkının günlük hayatının bir parçası haline getirilmiştir. Filmi tamamlayıcı kılan unsur ise Ali Şîr Nevaî'yi Özbek ulusu ile doğrudan doğruya diyalog haline sokması olmuştur. Filme kadar gerçekleşen tüm etkinlikler, törenler ve temsiller tam manasıyla "anma" kavramına karşılık gelirken film, Ali Şîr Nevaî'yi dirilterek anakronik bir şekilde Özbek halkına seslenmesini sağlamıştır.

Filmin baskın söylemlerinden bir diğeri ise Ali Şîr Nevaî'nin adalet namına Meciddiddin'in oğlu Mansur'u infaz ettirmesidir ki suçu son derece önemlidir. Mansur *adaletsiz* bir hüküm vermiş, kamuya ait olan suyu önce Beylere vererek halkı susuz bırakmıştır. Onun mahkûm olmasını sağlayan ise halkın *şikâyeti* olmuştur. Mansur infaz edilmeden hemen önce karara itiraz etmek için Ali Şîr Nevaî'nin ayaklarına kapanıp yalvarmış, talebi karşılanmayınca da öfke içinde bir *ajan* ve *sabotajcı* olduğunu doğrulayan sözler etmiştir. Olayın örgüsünün, Stalin dönemi Sovyet toplumunun en önemli gerçeklerinden birisi olan, "tetikte yaşama – tehlikeyi ihbar etme – suçlunun en sert ve tavizsiz şekilde cezalandırılması – sabotajı engelleme" şablonuna son derece uygun olduğu açıktır. Bu suretle 15. yüzyıl Özbek ulusu, Ali Şîr Nevaî üzerinden, II. Dünya Savaşı öncesi Orta Asya filmlerinin aksine, son derece kuşkucu, suçluların yakalanması konusunda amansız, adaletin yerini bulması konusunda hevesli ve olayın özünde bulunan suyun eşit dağılımı meselesi itibarıyla da sosyalist bir kimlikle yansıtılmıştır. Diğer yandan Beylerin gerek su meselesi açısından gerekse ayrıcalıklarının ortadan kalkmaması için Hüseyin Baykara'ya yaptıkları baskı açısından bir burjuva

davranışı olarak sınıfsal farklılıkları savunduklarına dikkat çekilmiş, Sovyet Özbekistanı'na ise bu tür güçler karşısında dikkatli ve dirençli olması öğütlenmiştir.

Sınıf teması, saray erkanı üzerinden filme bir şekilde dâhil edilmiş olmasına rağmen Ali Şîr Nevaî'nin şahsi geçmişinin görmezden gelinmesi dikkat çekicidir. Bilindiği üzere Ali Şîr Nevaî'nin babası Kiçkine Bahadır, Timur'un torunlarının hizmetinde bulunmakla birlikte Bâbür Şah'ın sarayında da önemli mevkilerde görev yapmıştır. Bununla birlikte Annesinin dedesi Bû Said Çiçek ise Hüseyin Baykara'nın dedesi Baykara Mirza'ya beylerbeyi olarak hizmet etmiştir (Kut, 1989, s. 1) Dolayısıyla Ali Şîr Nevaî, geçmişi ve çocukluğu itibarıyla saray ile iç içe olan, bir anlamda saltanatın içerisinden, sarayın imkanlarıyla yükselmiş, Hüseyin Baykara döneminde ise son derece yüksek bir mevkide hizmet etmiş, kendi imkanlarıyla kervansaray, köprü, hamam gibi onlarca eser yaptıracak kadar *zenginliğe* ulaşmış bir tarihi karakterdir. Ancak filmde Nevaî'nin saray geçmişi, serveti ve soylu ailesi görmezden gelinmiş, Hüseyin Baykara ile olan saray temelli yakın ilişkisi, sıradan bir sınıf arkadaşlığı bağlantısı üzerinden verilmiştir.

Ayrıca istisnaları olmakla birlikte 1925 yılından itibaren Orta Asya'yı konu eden filmlerin hemen hemen hepsinde dinin gericiliğin esası olarak vurgulanmasına rağmen burada hiç temas edilmediği görülmektedir.. Konu edilen coğrafyaya göre İslamiyet, Budizm ve Şamanizm, kendisini temsil eden her türlü değer ile birlikte sistematik olarak kötü karakterler ile canlandırılmıştır. Ancak Ali Şîr Nevaî filminde ne bir ezan sesi, ne bir namaz sahnesi, ne de bir cami kadraja girmiş, selamlaşma, inşallah ya da maşallah gibi günlük dilin bir parçası olan birkaç ifade dışında dini hatırlatacak, öne çıkaracak ve *hatta kötü gösterecek* hiçbir söylem ve sembol kullanılmamıştır. 500 yıl öncesinin Özbek ulusu, 1947 yılının Özbek ulusu gibi her türlü inançtan arındırılmış, son derece rasyonel bir toplum olarak tasvir edilmiştir. İran'ın büyük mutasavvıflarından Abdurrahman Câmî'den etkilendiği, bu hayranlığın etkisiyle tasavvufa yönelip Nakşibendi tarikatına girdiği (Onat Çakıroğlu, 2021, s. 275) bilinmesine rağmen Ali Şîr Nevaî'nin dini ve mutasavvıf kimliği de tamamen karanlıkta bırakılmıştır. Diğer bir değişle bu kanonlaştırma, halk ile güzel ilişkileri olan, hak, hukuk adalet timsali, aklıselim sahibi bir düşünürün yaklaşık 500 yıl öncesinden Sosyalist bir toplumun geleceğini müjdelediği hakikati üzerinde inşa edilmiştir. Bu profile ters düşecek olan soylu kimliği, saltanata

yakınlığı, dini ve tasavvufî yönü tamamen yok sayılmıştır. Bunu Nevaî'nin filmin başından sonuna kadar Hüseyin Baykara ile ters düşmesinden ve sürekli olarak onun politikalarını rasyonel ve sosyalist tandanslı müdahalelerle düzeltmesinden anlamak da mümkündür.

Ali Şîr Nevaî'nin özel hayatı konusunda da bir çarpıtma yapıldığı dikkat çekmektedir. Tarihi kaynaklara göre Ali Şîr Nevaî hayatı boyunca hiç evlenmemiş, çocuğu olmamıştır. Ancak filmde Mimar Celâleddin'in kız kardeşi olan Gül ile bir gönül bağı olduğu izlenimi verilmiş, Gül vezir Mecididdin tarafından zehirlenerek öldürüldüğü için de evlenememişlerdir. Buradan da sarayın bütün imkânlarına sahip olmasına ve istediği zaman evlenebilecek olmasına rağmen niçin evlenip bir aile kurmadığı sorusu doğmaktadır. Yarmatov, seyirciye bilinçli olarak sordurduğu bu soruya, Ali Şîr Nevaî'nin halkı için çalışmaktan evlenmeye imkân bulamadığı, ömrünü halkının huzuru ve refahı için çalışmaya adadığı şeklinde bir izlenim uyandırarak cevap vermiştir. Bu örgüyü, filmlerde kendi hayatından vazgeçerek, ömrünü sosyalist ilerlemeye adamayı özendiren Stalinist manipülasyonun (Mikhailin & Galina, 2019, s. 171) örneklerinden birisi olarak değerlendirmek mümkündür.

Ali Şîr Nevaî anma kampanyasının 5-6 yıl boyunca toplumu sarmasının yanında filmin kurgusu o kadar net bir şekilde perdeye yansıtılmıştır ki, kolektif hafızada bir anıdan ziyade filmin izlendiği günün sabahında yaşanmış bir olay kadar sıcak bir etki yaratmıştır. Zira dönemin halkı piyango bileti almaya, elleri yıkamaya ve toplumu sportif faaliyetlere katılmaya teşvik eden filmlerin yanında bu tür vatanseverlik ruhunu kışkırtan, yurttaşları daha sıkı çalışmaya yönelten ve bireyleri yeni sosyalist insanlar olma hususunda teşvik eden filmlerin başarılı olmaları çok daha kolay olmuştur (Kenez, 2017, s. 41). Bu tür soyut gerçekliklerin herhangi bir sağlamasının yapılması yahut doğru bir iş olup olmadığının ölçülüp tartılmasının, değerlendirilmesinin mümkün olmaması, onları deneyimlenerek sonucu hemen görülebilen somut kavramlara göre daha güçlü kılmıştır. Film ulusal anlamda elde ettiği bu başarıyı uluslararası vizyonda da yakalamayı başarmıştır. Yarmatov filmin yurtdışı başarısının da büyük bir övgüyü hak ettiğini, yaşadığı bir olay sebebiyle, filmi ile gönül rahatlığıyla övünebildiğini ifade etmiştir ve hatırasını şu şekilde anlatmıştır:

> 1957 yılında, Lyudmila Shagalova[54] ve ben, Ekim Devrimi'nin 40. yılı kutlamalarına katılmak için Vietnam'a gitmiştik. Dinleyicilerle yapılan bir toplantının ardından DRV[55] Kültür Bakanı bana, "Ali Şîr Nevaî filminin, Fransız sömürgecilere karşı savaşan gerillaların ormanlarına giren ilk Sovyet filmi olduğunu" söyledi. Ardından Bakan yardımcısı, Ho Chi Minh'in[56] silah arkadaşları olan gazilerin gösterimden sonra kendi aralarında neler konuştuklarını ve bir izleyicinin nasıl nida ettiğini anlattı: "Yoldaşlar! Ali Şîr Nevaî yoldaş kadar dürüst, cesur ve ilkeli savaşçılar, komünistler olalım!" (Yarmatov, 1987, s. 170)

Âlim, sanatkâr, insanlara değer veren, şikâyetlerini dinleyen, halka su getiren, şehri imar ettiren, ara bulucu, adalet konusunda son derece keskin kararlar alabilen, tehlikeleri önceden sezerek uyaran, ileri görüşlü, zalime ve zulme karşı direniş gösteren, memleketin menfaatleri için kendi hayatını unutan, evlenemeyen ve bir ruhban gibi yaşayan Ali Şîr Nevaî, Sovyet ideologları ve toplum mühendisleri tarafından bir anlamda kutsanarak, tüm Özbekistan tarihini temsil edecek şekilde Sovyetleştirilmiştir. Yarmatov'un "Ali Şîr Nevaî'nin büyük medeniyet misyonunu saygıyla anarak bu film aracılığıyla Asya'nın 15. yüzyılda hümanist fikirler geliştirdiğini, hatta bunların sosyalist fikirler olduğunu göstermek istediğini ileri sürmesini de (Drieu, 2005, s. 124) bu bağlamda değerlendirmek mümkündür. Görüleceği üzere 1441 yılında Herat'ta doğan Nizameddin Ali Şîr Heravî (Shin, 2017, s. 121) Orta Asya Türk İslam mutasavvıfı Ali Şîr Nevaî olarak, 500 yıl önce Taşkent'te ve Herat'ta Sosyalizmin tohumlarını atmış Özbek bir komüniste dönüştürülmüştür. Bu etkiyi afişte görmek de mümkündür. Filmin her iki afişinde de Özbekistan'ı temsil eden sarı ve mavi ve yeşil tonları arka planda kullanılırken, Ali Şîr Nevaî'nin Sovyetler Birliği'ni temsil eden kırmızı ve beyaz giysiler içinde önde konumlandırıldığı görülmüştür. Ayrıca afişin üzerindeki yazılar da Arapça alfabesini andıran bir Rusça font ile yazılmıştır.

Şunu da ifade etmek gerekir ki bu formül, yalnızca Sovyet araştırmacılar tarafından kurgulanıp uygulanıyor gibi görünse de Ali Şîr Nevaî'nin Müslüman Türk

---

[54] Rus sinema oyuncusu
[55] Kuzey Vietnam – Vietnam Demokratik Cumhuriyeti. Güneydoğu Asya'da eski sosyalist cumhuriyet.
[56] Vietnam bağımsızlık hareketinin önderi.

kimliği ile Özbek ulusunu temsil edebileceği fikrini ilk ortaya atanlar Ceditçiler olmuştur. Ayrıca bu vizyonun halk tarafından benimsenip ilgi ve alaka ile karşılanması da ulusal kimliğe yapılan bu doku naklinin tutmasında büyük bir etken olmuştur. Yıllara yayılan anma törenleri boyunca verilen mesajların son halkasının bir sinema filmi olması kuşkusuz tüm propaganda unsurların gönül rahatlığıyla içselleştirilmesine zemin hazırlamıştır. Zira II. Dünya Savaşı'ndan önce başlayan Ali Şîr Nevaî anmaları her ne kadar Özbekistan başta olmak üzere tüm Orta Asya'ya ulaşmış olsa da esas etkisi filmin gösterime girmesi sonrasında ortaya çıkmıştır. Filmin yıllardır gazetelerde dergilerde ve afişlerde ne derece vatansever olduğu vurgulanan Ali Şîr Nevaî'nin kanlı canlı bir şekilde perdeye yansıması onu neredeyse *bir mehdi gibi* 1947 yılına getirmiş, filmin gerçek gibi algılanmasını sağlamıştır. Bu bağlamda dönemin literatürün ve üretilen argümanların dikkatli bir şekilde incelenmesi, Özbekistan'ın sözde "sosyalist ve komünist inşa" döneminin anlaşılması ve bir Sovyet Cumhuriyetine dönüşmesinin bilimsel ve tarihsel fikriyatının ve icat edilen prensiplerinin daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Eğilimlerinin ve gelişim süreçlerinin anlaşılması yönünde geliştirilecek bu tür bir perspektif, sorunlu tarih yazımının temel aksiyomlarının açıklamasını da mümkün kılacaktır (Shoira, 2014, s. 192-194). Zira filmin ortaya koyduğu Özbek ulusu perspektifinin öncülerinden birisi olarak kabul edilebilecek bu ve benzeri propaganda çalışmaların daha iyi anlaşması için bu tür çalışmalar büyük önem arz etmektedir.

Узтаг ОКНО No. 55

"İnsan ömrü oldukça,
vatanı için son gücüne kadar savaşmalıdır"
Alişer Navoi

Anavatanı savunmak, her SSCB vatandaşının kutsal görevidir.

Özbek ulusunu II. Dünya Savaşı'na katılmaya teşvik etmek için Ali Şîr Nevaî ile [muhtemelen Özbek] keskin nişancıları aynı karede gösteren bir afiş. (Shin, 2021)

KÜNYE	Ali Şîr Nevaî / Алишер Навои	
	YÖNETMENLER	Kamil Yarmatov
	SENARYO	İzzat Sultanov
		Viktor Şiklovki
	OYUNCULAR	Aleksey Sğeşnev Uygun
		Razak Khamraev
		Esad Ismatov
		Abid Jalilov
	SİNEMATOGRAFİ	Mihail Krasnyansky
		Resulev Pulat
	YAPIM ŞİRKETİ	Taşkent Film Stüdyosu
	MÜZİK	Reinhold Gliere
		Talib Sadykov
	VİZYON TARİHİ	1947
	SÜRESİ	99 dk
	ÜLKE	Sovyetler Birliği
Tez çalışması kapsamında hazırlanan Türkçe altyazılı versiyonu için:https://bit.ly/alisher-kino	**DİL**	Rusça / Özbekçe

SONUÇ VE ÖNERİLER

Çarlık Rusya'da eğlence ve gösteri amaçlı olarak faaliyet gösteren sinema, Devrim'den sonra Lenin döneminde devletin resmi söyleminin topluma ulaştırılması için kullanılmaya başlanmıştır. Stalin ise Çarlık Rusya'dan miras aldığı seyirci kültürü ile Lenin döneminden miras aldığı sinemanın mesaj taşıma gücünü birleştirmiş, devletin resmi sanat ve estetik anlayışı haline gelen sosyalist gerçekçiliğin de etkisiyle sinemayı mesaj taşıma kapasitesi yüksek güçlü bir eğlence aracına dönüştürmüştür.

Bu doğrultuda günlük konjonktüre göre farklı konu ve temalarda filmler yapılarak kitlesel bir yönlendirme yapılmaya çalışılmıştır. İzah etmek gerekirse, devlet bir dış tehdit ile karşılaştığında, kahramanlarla hainlerin, iyilerle kötülerin, ülkesi için canını verenlerle casusların savaşları üzerinden filmler yapılarak topluma cesaret, birlik ve beraberlik aşılanmaya çalışılmıştır. Durağan zamanlarda ise kadınların çalışması, evlilik hayatı, çocukların eğitimi, okuryazarlığın arttırılması, kişisel bakım ve temizlik, dini inançların ve geleneklerin zararları gibi temalar tercih edilerek, sosyal hayata dair mesajların yoğun olduğu filmler üretilmiştir. Buradan hareketle Sovyetler Birliği, paralel bir Sovyet evreni yaratarak, kendi gösterdiği yolda yürüyenlerin mutlu ve modern bir hayata kavuşacağını müjdeleyen, rejime karşı gelenleri ise devletin cezalandırıcı gücüyle karşılaşacakları yönünde ikaz eden bir çerçeve yaratmıştır. Ancak bu genel çerçevenin işleyebilmesi ve sosyalist mesajın tam manasıyla iletilebilmesi için hedef kitlede bazı yeterlilikler aranmış, bu yeterlilikleri sağlamayan toplumlar için farklı yollara başvurulmuştur.

Bu bağlamda sinema özelinde herhangi bir bilimsel dayanaktan ziyade söylemsel ön kabullere dayalı olarak kanıksanmış, Kazakistan'ı, Türkistan'ı ve Özbekistan'ı da içeren Türkistan coğrafyasını, Sibirya bölgesinin tamamını, Moğolistan'ı, Azerbaycan'ı ve hatta Kafkasya'yı, Ermenistan'ı ve Gürcistan'ı da Doğu olarak tanımlayan bir anlayış ortaya çıkmıştır. Devletin gözünde Rus halkı için planlanan dönüşümleri algılayabilecek ve değerlendirebilecek bir kapasitede görülmeyen bu kitleler *özel bir düzey* olarak ele alınmış, bu düzeye hitap edebilecek filmler yapılabilmesi için yerli stüdyolar kurulmuştur. Böylece bir sanat olarak sinema özelinde "Doğu", "Doğu toplumu", "Doğu insanı" ve "Doğulu izleyici" gibi ifadelerle, insan ve toplum olarak *kimi*, coğrafya olarak

nereyi ve sosyal anlamda *hangi yaşam biçimini*, *dünya görüşünü ve dini inancı* temsil ettiği bilinen bir terminoloji oluşmuştur. Sinemanın hedef kitle olarak Rus olanla Doğulu olan arasında yaptığı bu ayrım, filmlerin etki gücünün arttırılması adına zamanla iyice yerelleştirilerek derinleştirilmiştir. Sinemanın seyircilerin toplu olarak alımlayabilecekleri bir gösteri alanına sahip olması, verilen mesajların salon atmosferinde bireysel kimliklerinden, bireysel duygu, düşünce ve bakış açılarından sıyrılmış kitlelere çok rahat bir şekilde iletilebilmesini sağlamıştır. Toplumların en hassas ve ihtilaflı oldukları meseleler bile, yine o toplumlar için değerli olan tarihi olaylar, karakterler ve imgeler üzerinden aktarılarak kolektif belleğin değiştirilmesi yönünde büyük başarılar elde edilmiştir. Sinemanın bu gücünün farkında olan ve etkisini arttırmak isteyen Sovyet idaresi, sinemanın, tüm bileşenleriyle birlikte yerelleşmesini, mesajın hedef kitlenin kendisini gördüğü gözden, işittiği söylemden iletilmesini talep etmiştir. Ancak çalışmanın ilgili kısımlarında da izah edildiği üzere, Sovyet Doğusu olarak tanımladığımız coğrafyalarda sinema sektöründe çalışabilecek düzeyde kalifiye elemanların bulunamaması, bu tür filmlerin Moskova ve Leningrad gibi film endüstrisinin güçlü olduğu yerlerde çalışan sanatçılar ve ekipler tarafından üstlenilmesini zorunlu kılmıştır.

Bu durum, sosyalist gerçekçilik çerçevesi ile birlikte ilgili toplumun iç dinamikleri üzerinden yaratılması gereken sanatsal temsilin, içeriden gibi görünmek zorunda kalan bir dış göz tarafından temsil edilmesi gibi çarpık bir sonuç yaratmıştır. Bu çarpıklığı kendisini en çok gösterdiği film, Ölüm Minaresi filmi olmuş, filmde ele alınan Özbek toplumu, Binbir Gece Masalları üzerinden yorumlanarak, Orta Asya'dan ziyade Orta Doğulu bir toplum olarak tasviri yapılmıştır. Karakterlerin giyim ve kuşamlarından günlük hayatlarına kadar pek çok detayın Özbek kimliği yerine edebiyat ve resim başta olmak üzere oryantalist sanattan beslendiği ve çok büyük anakronik hatalara düşüldüğü görülmüştür.

Cengihan'ın Torunu filminde, kurmaca bir senaryo ile yaratılan İngiliz güçleri tarafından işgal edilmiş bir Moğolistan vizyonu ortaya konmuş, Moğolların işgalciler kaşsısındaki çaresizlik ile pragmatiklik arasında kalmış halleri vurgulanmıştır. Budizm'in de öne çıkarıldığı filmde, dünyaya dair her şeyi boş vermiş, kirli, muhtaç, yoksun ve yoksul, kendilerine zulmeden emperyalistlerin karşısında sinmiş bir Doğulu toplum profili yaratılmış, dinin insanlara verdiği zarar üzerinde durulmuştur. Filmin yapımcısı

Pudovkin’in çekim bölgesinde bulunan ve aktif durumdaki nadir Budist tapınaklarından birisi olan tapınağa gittiğinde çok büyük bir hürmetle karşılandığı, tarihlerin uyuşmamasına rağmen yakın zamanda bir bayramda yapılacak seremoninin bir jest olarak çekimler sırasında sergilendiği çeşitli hatıratlarda yer bulmasına rağmen, filmde tapınak üzerinden din adamlarının para ve güç karşılığında toplumlarının bağımsızlıklarını sattıkları imasında bulunulmuştur. Bu durumu, Doğululuk kapsamında dine ve din adamlarına karşı ortaya konmuş olan ön kabulün bir parçası olarak yorumlamak mümkündür.

Konu ettiği Türkistan – Sibirya arasında inşa edilen demiryolu hattının aynı zamanda gelmiş geçmiş en büyük toplum mühendisliği çalışmalarından birisi olması sebebiyle önem arz eden Turksib filminin de Kazaklar üzerinden oryantalist bir vizyon sunduğu görülmüştür. Gerçeği temsil ettiği pek çok nokta olmakla birlikte, bu gerçekleri giyim kuşam, yaşam biçimi ve dünya görüşü açısından Orta Doğuluları andıran bir perspektifle verilmesi dikkat çekmiştir. Filmde çöl, çatlamış topraklar, çöl fırtınaları, develer, kervanlar ve kavurucu bir sıcak üzerinden yansıtılan Türkistan adeta dünya dışı bir gezegen gibi gösterilerek, Sovyet idaresi oraya adımını atmadan önce hiçbir hayat belirtisi yokmuş, insanlar yok olmak üzereymiş gibi bir izlenim yaratılmıştır. Ayrıca Doğu insanının, hiçbir devinimin olmadığı, kendisini tamamen doğanın insafına bırakmış, izole bir dünyada yaşadığı da vurgulanmıştır.

Sovyet Doğusunun cahilliği ve modern bir yaşama karşı takınmış olduğu ısrarlı direnişi konu eden *Tek Başına* filminin ise bir hakikat olarak var olan geri kalmışlığın yanında Altaylılara karşı pek çok asılsız yakıştırmada bulunduğu gözlemlenmiştir. Altaylıların kaba, misafire değer vermeyen, idarecileri ve Bay tarafından gördükleri zulme rağmen hiçbir şekilde ses çıkarmayan, çocuklarını önemsemeyen, giyim ve kuşam konusunda özensiz, köye gelen öğretmeni öldürmeyi düşünebilecek kadar kötü bir toplum olarak resmedilmeleri dikkat çekmiştir.

Ali Şir Nevai filmi ise güçten, ihtişamdan, gösterişten ve kaba kuvvetten beslenen, kimseleri, toplumun geneline yayılmış kötü Özbekler olarak nitelendirdiği görülmüştür. Bununla birlikte film, Ali Şir Nevai’nin açmış olduğu bilime, akla, mantığa ve analize dayalı dünyayı Sosyalist bir söylemle ortaya koyarak, Özbek toplumunu kendi tarihlerine mal olmuş, saygınlığı yüksek bir Türk İslam âlimi üzerinden komünizme davet ettiği

tespit edilmiştir. Bu çerçevede aynı dönemde yapılan pek çok tarih uyarlamasında da görüleceği üzere sosyalist bir kahramana dönüştürülen *kahraman figürü* dışındaki herkes, oryantalist literatürde Doğu toplumlarına isnat edilen durağan, dünyaya gelenek, din ve toplumsal baskı çerçevesinden bakabilen bir yapıda resmedilmiştir.

Görülebileceği üzere sosyalizmin inşasına fırsat verecek düzeyde, sorunları olmayan, dünyaya bakışları bir hayli farklı seyreden Doğu toplumları, *Sovyetler Birliği'nin dönüştürmede zorluk yaşadığı* toplumlar olarak öne çıkmıştır. Ezilen ve bu düzenden sıyrılmak isteyen bir işçi sınıfının henüz ortaya çıkmamış olması, eğitimin dini gelenek kapsamında süren ezber faaliyetlerinden ibaret görülmesi, kadınların kendilerini bir insandan ziyade, evi çekip çeviren ve çocuk yetiştirmekle görevli olan bir yardımcı statüsünde görmesi ve insanların bu düzenden herhangi bir rahatsızlık duymamaları, bu tip bir hedef kitleye karşı yaratılacak olan sosyalist söylemin yönünün belirlenmesinde ciddi sorunlar yaratmıştır. Bununla birlikte izahı yapılan oryantalist perspektif de halkı kendisine kendi nazarından temsil etme konusunda başarısız bir sinema vizyonu ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Tarih, sinema ve oryantalizm disiplinlerinin kesişim alanında bulunan bir noktaya temas etmesi açısından önem arz eden bu çalışmanın, Türk literatüründe Sovyet Sineması üzerine yapılmış iki yüksek lisans ve bir doktora tezinden sonra yapılmış ikinci doktora tezi olmasının yanında, tarih alanında yapılmış ilk tez olması, akademik anlamda üzerinde durulması gereken pek çok alan sunduğunun göstergesi olarak kabul edilebilir. Henüz Türk tarihçiliği ve Türk sineması açısından yeterince alaka görmeyen bu sahanın, sosyolojik, psikolojik ve hermenötik açılardan değerlendirilebilecek son derece orijinal ve interdisipliner çalışma alanları içerdiği açıktır. Bu bağlamda açılabilecek derslerin yanıjnda, gelecekte yapılacak olan yüksek lisans ve doktora tezleriyle birlikte yeni ufukların ortaya çıkacağını ifade etmek yanlış olmayacaktır.

KAYNAKLAR

Abel, R. (1993). In the Belly of the Beast: The Early Years of Pathé-Frères. *Film History, 5*(4), 363-85. Haziran 10, 2022 tarihinde http://www.jstor.org/stable/27670731 adresinden alındı

Abel, R. (Dü.). (2005). *Encyclopedia of Early Cinema* (Cilt 1). New York and Oxon: Routledge. doi:10.4324/9780203482049

Abykayeva-Tiesenhausen, A. (2016). *Central Asia in Art: From Soviet Orientalism to the New Republics.* London & New York: I.B.Tauris.

Akan, M. (2017). Sosyalist Gerçekçilik Üzerine Kısa Bir Değerlendirme. U. Üren, & D. Çatalkılıç içinde, *İtil Suwı Aka Turur* (s. 371-382). İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Akan, M. (2019). *Bilinmeyenden Ötekiye: Rusya'nın Kafkasya'yı İşgalinde Oryantalizm Etkisi.* Ankara: İdeal Kültür Yayıncılık.

Akiner, S. (1990). Uzbekistan: Republic of Many Tongues. M. Kirkwood içinde, *Language Planning in the Soviet Union* (s. 100-123). London: Palgrave Macmillan.

Akiner, S. (1992). Between Tradition and Modernity: the Dilemma Facing Contemporary Central Asian Woman. M. Buckley içinde, *Post-Soviet Woman: from the Baltic to Central Asia* (s. 261-305). New York: Cambridge. Web Archive adresinden alındı

Akiner, S. (1995). *The Formation of Kazakh Identity: From Tribe to Nation-State (Former Soviet South S.).* Royal Institute of International Affairs.

Albera, F. (2003). Que Peut-on Appeler Cinéma Stalinien? N. Laurent içinde, *Le Cinéma «Stalinien» Questions d'histoire* (s. 14-37). Toulouse: Presses universitaires du Midi.

Allworth, E. A. (1990). *The Modern Uzbeks: From the Fourteenth Century to Present a cultural History.* California: Hoover Institution Press.

Alpert, M. (1930). 04 01, 2023 tarihinde İstoriya Rossii v Fotografiyakh - Magnitogorsk: https://bit.ly/ab-acadabase-17 adresinden alındı

Amogolonova, D. (2018). Early Soviet Policy towards Buddhism: From Ostentatious Tolerance to Undisguised Hostility. *Inner Asia, 20*, 242–260. doi: doi:10.1163/22105018-12340109

Amogolonova, D. (2020). Buddhism and Orthodoxy in Buryatia: Religious Interaction in the Context of Russian Imperial Politics. K. Wielecki, & I. Peshkov içinde, *Facing Challenges of Identification: Investigating Identities of Buryats and Their Neighbor Peoples* (Cilt 3). Warsaw: University of Warsaw. 03 20, 2023" tarihinde https://bit.ly/AB-tezkaynak-2 adresinden alındı

Anderson, K. M., Maksimenkov, L., Kosheleva, P., & Rogovaya, A. (2005). *Kremlinskiy Kinoteater 1928-1953 Dokumentiy.* (G. L. Bonderava, Dü.) Moscow: Bohum, Frg.

Anonim. (2020, 01 18). *Heidelberg Historic Literature Digitized*. doi:https://doi.org/10.11588/diglit.2216#0001

Antonov, E. .. (2018). Антирелигиозная политика в Якутии в 1920-е гг. И. Юрганова (Dü.) içinde, *Сборник трудов Якутской духовной семинарии* (Cilt Выпуск 5, s. 80-86). Якутск. 12 14, 2022 tarihinde https://www.yapds.ru/wp-content/uploads/2019/02/Sbornik-trudov-YADS.-Vyp.-5.-2018.pdf adresinden alındı

Apostolov, A. İ. (2017). Predely Emansipatsii Osvobozhdennaya Zhenshchina Vostoka v Kinematografe Stalinskoy Epokhi. V. I. Mil'don içinde, *Zapadno - Vostochnyy Ekran.* Moscow: VGİK.

Aristoteles. (1975). *Politika* (1. Basım b.). (M. Tuncay, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi. https://docplayer.biz.tr/storage/100/145893659/1624545948/XPo3iPInrhefwsng92lb8A/145893659.pdf adresinden alındı

Armes, R. (1975). *Film and Reality; an Historical Survey* (Reprinted b.). Middlesex, England: Penguin Books. https://archive.org/details/filmrealityhisto00arme/page/18/mode/2up adresinden alındı

Arnheim, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema* (1. Baskı b.). (R. Ünal, Çev.) Ankara: Öteki Yayınevi.

Arslan, R. (2012, 11 27). *Muhteşem Yüzyıl, Erdoğan'ın tepkisiyle gündemde.* 06 25, 2021 tarihinde bbc.com/turkce: https://www.bbc.com/turkce/haberler/2012/11/121126_magnificient_century adresinden alındı

Assmann, J. (2003). *Kültürel Bellek* (1. Baskı b.). (A. Tekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik* (2 b.). (A. Tekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Author. (1942). *Russia1*. https://russia.tv: https://web.archive.org/web/20170105180938/https://russia.tv/brand/show/brand_id/6163/ adresinden alındı

Baabar, B. (2021). Lenin's Plan to Bypassing Capitalism. 03 19, 2023 tarihinde https://docs.google.com/document/d/1-M1h8itlkVoLedqEHkqkCGM-Wi0G3nSu/edit?usp=share_link&ouid=106479953744987448697&rtpof=true&sd=true adresinden alındı

Balcı, A. (2017). Sinemanın Toplumsal Tarih Bilincine Etkisi Üzerine. U. Üren, & D. Çatalkılıç (Dü) içinde, *İtil Suwı Aka Turur* (s. 383-390). İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Bashimov, G. (2016). Türkmenistan Pamuk Sektörünün Rekabetçilik Düzeyinin Analizi. *Uludağ Üniversitesi Ziraat Fakültesi Dergisi, 30*(1), 47-55. 03 29, 2023 tarihinde https://bit.ly/AB-tezkaynak-25 adresinden alındı

Bashkuev, V. (2015). An Outpost of Socialism in the Buddhist Orient: Geopolitical and Eugenic Implications of Medical and Anthropological Research on Buryat-Mongols in the 1920s. *Études Bouriates, Suivi de Tibetica Miscellanea, 46*. doi:DOI: 10.4000/emscat.2523

Batbayar, B. (2021). How Genghis Khan evolved in the “official” history books of Russia and China. 03 21, 2023 tarihinde https://bit.ly/AB-tezkaynak-6 adresinden alındı

Belodubrovskaya, M. (2017). Conclusion: The Failure of Mass Cinema Under Stalin and the Institutional Study of Ideology. M. Belodubrovskaya içinde, *Not According to Plan: Filmmaking under Stalin* (s. 213-222). Cornell University Press.

Belodubrovskaya, M. (2020). *Ne po Planu: Kinomatografya pri Stalina.* Nvoe Literaturnaya Obozrenie.

Berger, J. (2016). *Görme Biçimleri* (22 b.). (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis.

Berman, H. (1946). Soviet Family Law in the Light of Russian History and Marxist Theory. *The Yale Law Journal, 56*(1), 26-57. doi:10.2307/793249

Bible. (tarih yok). *Elçilerin İşleri* (Cilt 8:26 - 40). 01 08, 2023 tarihinde https://www.biblegateway.com/passage/?search=Acts%208%3A26-40&version=NIV adresinden alındı

Blufer, B. (1974, FEB). The Concept of Modernization and Development in Marx's, Lenin's and Marxist-Leninist thought. Massachusetts: University of Massachusetts Amherst. 03 19, 2023 tarihinde https://drive.google.com/file/d/1-kTmtxfqywICm235Yw-W7ehngO3Pvf_W/view?usp=share_link adresinden alındı

Borchigud, W. (2002). Between Chinese Nationalism and Soviet Colonisation: A Chinese Orientalist's Narration of Inner and Outer Mongolia (1926—1927). *Inner Asia, 4*(1), s. 27-46. 03 22, 2023 tarihinde https://bit.ly/AB-tezkaynak-8 adresinden alındı

Boutan, A., & Almeida, J. (1874). *Cours Elémentaire de Physique Suive de Problemes* (4. Baskı b., Cilt 2). Paris. 01 19, 2021 tarihinde https://books.google.com.tr/books?id=XPTUAAAAMAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_book_other_versions_r&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false adresinden alındı

Bouvard, J. (2003). Le ou les Langages du «Réalisme Socialiste»: Les Problèmes de l'esthétique Dans les Années 1930. N. Laurent, & N. Laurent (Dü.) içinde, *Le cinéma «Stalinien» Questions d'histoire.* (s. 37-44). Toulouse: Presses Universitaires du Midi.

Bradsher, H. (1972, APR). The Sovietization of Mongolia. *Foreign Affairs, 50*(3), s. 545-553.

Bratolubov, C. (1976). *Na Zare Sovyetskoy Kinematografii.* Leningrad: İskustva Leningradskoe Otdelenie.

Brothers, A. (1899). *Photography: its History, Processes, Apparatus, and Materials. Comprising working details of all the more important methods.* London: Charles Griffin and Company, Limited. 01 19, 2021 tarihinde https://archive.org/details/photographyitsh00brotgoog adresinden alındı

Buchanan, H. (1976, JAN). Lenin and Bukharin on the Transition from Capitalism to Socialism: The Meshchersky Controversy, 1918. *Soviet Studies, 28*(1), 66-86. 03 21, 2023 tarihinde https://bit.ly/AB-tezkaynak-7 adresinden alındı

Bullitt, M. (1976). Toward a Marxist Theory of Aesthetics: The Development of Socialist Realism in the Soviet Union. *The Russian Review*, 53-76.

Burke, P. (2009). *Tarihin görgü Tanıkları* (2. Baskı b.). (Z. Yelçe, Çev.) İstanbul: KitapYayınevi.

Buss, R. (1988). *The French Through Their Films.* London: Batsford. https://archive.org/details/frenchthroughthe0000buss_i0m4/page/12/mode/2up adresinden alındı

Bustanov, A. (2015). *Soviet Orientalism and the Creation of Central Asian Nations.* Oxon: Routledge.

Carlson, W. E. (2017). *Computer Graphics and Computer Animation: A Retrospective Overview.* Ohio: The Ohio State Unıversity Press,. 01 20, 2021 tarihinde https://ohiostate.pressbooks.pub/graphicshistory/#:~:text=Book%20Title%3A%20Computer%20Graphics%20and%20Computer%20Animation%3A%20A%20Retrospective%20Overview&text=Book%20Description%3A%20This%20book%20was,world%20as%20we%20know%20it. adresinden alındı

Carter, H. (1925). *The New Theatre And Cinema Of Soviet Russia.* Arno Press. Haziran 21, 2022 tarihinde https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.166125/page/n327/mode/2up?q=238 adresinden alındı

Cassandra, C. (2007). Acclimatization, the Shifting Science of Settlement. N. Breyfogle, A. Schrader, & W. Sunderland içinde, *Peopling the Russian Periphery: Borderland colonization in Eurasian history* (s. 169-188). London: Routledge. https://bit.ly/ab-acadabase14 adresinden alındı

Castillo, G. (1997). Soviet Orientalism: Socialist Realism and Built Tradition. *Traditional Dwellings and Settlements Review, 8*(2), 3347.

Chabrier, E. (1985). Les Delegues au Premier Congres des Peuples D'orinet: Bakou 1-8 Septembre 1920. *Cahiers du Monde Russe, 26*(1), 21-42.

Chenchulayeva, E., & Kulikova, I. (2022). Tipologicheskiye Osobennosti Traditsionnogo Zhilishcha Narodov Altaya. *Vestnik Tgasu, 24*(2). doi:10.31675/1607-1859-2022-24-2-39-50

Chomentowski, G. (2013). Vostokkino and the foundation of Central Asian cinema. M. Rouland, & G. Abikeyeva içinde, *Cinema in Central Asia: Rewriting Cultural Histories* (s. 33-45). New York: I.B.Tauris & Co Ltd.

Cinema. (2021, 01 19). *Cinema*. girona.cat: https://www.girona.cat/web/sgdap/cat/CRDI_Cronologies/angles/1860_C.html adresinden alındı

Clark, K. (2012, Spring). Sergei Eisenstein's Ivan the Terrible and the Renaissance: An Example of Stalinist Cosmopolitanism? *Slavic Review, 71*(1), 49-69. doi:doi:10.5612/slavicreview.71.1.0049

Clark, T. (2017). *Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge* (3. Baskı b.). (E. Hoşsucu , Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Collingwood, R. G. (1946). *The Idea of History.* (T. M. Knox, Dü.) Oxford: Oxford University Press.

Collingwood, R. G. (2010). *Tarih Tasarımı* (4. Baskı b.). (K. Dinçer, Çev.) Ankara: Doğu Batı.

Constitution. (1936). *Constitution • (Fundamental Law) of the Union Of Soviet Socialist Republics.* Moscova: Union Of Soviet Socialist Republics. 03 14, 2023 tarihinde https://bit.ly/AB-tezkaynak-11 adresinden alındı

Creisel, A., & Fiegelson, K. (2017). Ford, Fordizm ve Stanilizm. *Politik Kamera: Sinemada Komünizm Meselesine Eleştirel Bakışlar* (E. Bedisel, Çev., s. 85-97). içinde Hayalperest Yayınevi.

Cronin, P. (2021). *Abbas Kiyarüstemi ile Sinema Dersleri* (3. Baskı b.). (P. Arda, Çev.) İstanbul: Redingot.

Czermak, J. N. (2021, 01 19). *Das Stereophoroskop (1855).* 01 19, 2021 tarihinde ECHO – Cultural Heritage Online: http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/MPIWG:8TQ1DBXW adresinden alındı

Çağman, F. (1992). Bihzad. *TDV İslâm Ansiklopedisi.* içinde TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. 06 11, 2023 tarihinde https://islamansiklopedisi.org.tr/bihzad adresinden alındı

Dallet, S. (1992). Historical Time in Russian, Armenian, Georgian and Kirghiz Cinema. A. Lawton içinde, *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema.* New York: Routledge. 03 23, 2023 tarihinde https://drive.google.com/file/d/1D3Btf32OiZzQCObRDJrJP1_ju5hYA_Fn/view?usp=share_link adresinden alındı

Dalrymple, D. (1966, Jul). American Technology and Soviet Agricultural Development, 1924-1933. *Agricultural History, 40*(3), 187-206. 12 15, 2022 tarihinde https://www.jstor.org/stable/3740697 adresinden alındı

Daşibalova, İ. (2013). Vizual'naya Reprezentatsiya Etnicheskoy Maskulinnosti v Khudozhestvennom Fil'me vs. Pudovkina «Potomok Chingiskhana». İ. N.

Tartakovskaya. içinde Fond İmeni Genriha Bellya. 03 23, 2023 tarihinde https://bit.ly/AB-tezkaynak-9 adresinden alındı

David, R. (2003). *Handbook to Life in Ancient Egypt* (Revised Edition b.). New York: Oxford University Press.

Davlatova, S. (2006, 07). From The History of the Evolution of Uzbek National Costume. *Magazine "San'at"*(1-4). https://sanat.orexca.com/2006/2006-3/national_costume/ adresinden alındı

Dedovski, D. (2022). The Continuity of the Traditional Livelihood of the Altai-Kizhi People in the Post-Soviet Period from the Perspective of Material Culture and Social Change. *Historicka Sociologie*(2), 49-62. doi:10.14712/23363525.2022.16

Demaitre, A. (1966). The Great Debate onSocialist Realism. *The Modern Language Journal*, 263-268.

Denis. (2006, Ağustos 8). *Кино и цирк*. Haziran 17, 2022 tarihinde https://liveuser.livejournal.com: https://liveuser.livejournal.com/62878.html adresinden alındı

Dilek, İ. (2021, Ekim). *Türk Mitoloji Sözlüğü*. Ankara: TDK.

Dolgorukov, D. (1871). Piyat Nedelye v Hokand. *Ruski Vestnik: Literaturiy i Politiçeskiy, 91*, 244-319. https://viewer.rsl.ru/ru/rsl60000289454?page=414&rotate=0&theme=white adresinden alındı

Donisthorpe, W. (1878, January 24). Talking Photographs. *Nature, 2*(17), 242. doi:10.1038/017242c0

Drieu, C. (2005). Alisher Navoi, Prix Staline 1948 Cinéma et Politique des Nationalités. K. Feigelson içinde, *Caméra politique : Cinéma et stalinisme* (s. 118-127). Presses Sorbonne Nouvelle.

Drieu, C. (2010). Cinema, Local Power an the Central State: Agencies in Early Anti-Religious Propaganda in Uzbekistan. *Die Welt des Islam, 50*(3/4), 532-558.

Drieu, C. (2013). Birth, Death and Rebirth of a Nation: National Narrative in Uzbek Feature Films. M. Rouland, G. Abikeyeva, & B. Beumers içinde, *Cinema in Central Asia: Rewriting Cultural Histories* (s. 45-57). London: I. B. Tauris.

Drieu, C. (2017). Ali Şir Nevai, 1948 Stalin Ödülü - Milliyetlerin sinema ve Politikası . K. Feigelson içinde, *Politik Kamera - Sinemada Komünizm Meselesine Eleştirel Bakışlar* (E. Bedisel, Çev., s. 137-155). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Drieu, C. (2019). *Cinema, Nation, and Empire in Uzbekistan, 1919 - 1937.* (A. Morfee, Çev.) Indiana: Indiana University Press.

Drubek, N. L. (2018, MAPT). Rojdenie Kino v Rossiskoy. *Teoriya i İstoriya Kino | Ekranie İskustva, 35*(1), 8-19. Haziran 22, 2022 tarihinde https://www.elibrary.ru/item.asp?id=30736018 adresinden alındı

Duranlı, M. (2018). Sovyet Sistemine Uygun Bir Karakter: Kızıl Şaman. Y. Koç, & M. Cengiz içinde, *100. Yılında Sovyet İhtilali ve Türk Dünyası* (s. 793-800). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.

Eagan, D. (2010). *America's Film Legacy: The Authoritative Guide to the Landmark Movies in the National Film Registry* (Illustrated Edition b.). New York: A&C Black / Continuum.

Eisenstein, S. (1975). *Bir Sinemacının Düşünceleri.* (A. Arna, Çev.) İstanbul: Yol Yayınları.

Elleman, B. (1994). Soviet Policy on Outer Mongolia and the Chinese Comminist Party. *Journal of Asian History, 28*(2), s. 108-123. 03 19, 2023 tarihinde https://drive.google.com/file/d/1eEcUPWgXFpWgnS0mv6y-Bya4UY2Bh22h/view?usp=share_link adresinden alındı

Erdoğan, İ. (1999). İlk Çağlardaki Egemen İletişim Biçimleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Kültür ve İletişim, 2*, 7.

Everdell, W. R. (1998). The Century Ends in Vienna: Modernism's Time Lost 1899. W. R. Everdell içinde, *Thought, The First Moderns: Profiles in The Origins of Twentieth-Century.* Chicago, ABD: The University of Chicago Press Chicago and London. 01 19, 2021 tarihinde https://archive.org/stream/isbn_9780226224817#page/12/mode/2up adresinden alındı

Faraday, M. (1831, Fabruary). On a Peculliar Class of Optical Deceptions. (J. Murray, Dü.) *Journal of the Royal Institution of Great Britain, 1*(2), 205-435. 01 18, 2020 tarihinde https://archive.org/details/journalofroyalin01roya/page/204/mode/2up adresinden alındı

Federoviç, V. (1931). *Konets Pustin: Ocerki.* https://bit.ly/ab-acadabase17 adresinden alındı

Ferro, M. (2002). *Fetihten Bağımsızlık Hareketlerine Sömürgecilik Tarihi.* (M. Cedden, Çev.) İstanbul: İmge Kitabevi.

Ferro, M. (2017). *Sinema ve Tarih* (1. Baskı b.). (H. Demir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fitzgerald, D. (1996, Summer). American Agriculture in the Soviet Union, 1928-1932. *Agricultural History, 70*(3), 459-486. 12 15, 2022 tarihinde https://bit.ly/AB-acadabase7 adresinden alındı

Fitzpatrick, S. (2002). *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts Under Lunacharsky, October 1917-1921* (Cilt 1). Chicago: Cambridge University Press. Haziran 17, 2022 tarihinde https://books.google.com.tr/books/about/The_Commissariat_of_Enlightenment.html?id=aHkkdjbc00UC&redir_esc=y adresinden alındı

Foucault, M. (1999). *Bilginin Arkeolojisi* (3. Baskı b.). (V. Urhan, Çev.) İstanbul: Birey Yayıncılık.

Foultz, R. (2016). *Iran in World History.* Newyork: Oxford University Press.

G.E. Eyre, W. S. (1865). *Chronological Index of Patents Applied for and Patents Granted* (Cilt 32). (B. Woodcroft, Dü.) London: Office of the Commissioners of patents for Inventions. 01 19, 2020 tarihinde https://books.google.com.tr/books?id=9Y9KmxLHJpsC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false adresinden alındı

Garate, D. (2014). Altamira and Paleolithic Cave Art of Northern Spain. C. Smith (Dü.) içinde, *Encyclopedia of Global Archaeology.* New York: Springer. doi:https://doi.org/10.1007/978-1-4419-0465-2

Geller, M. (1985). *Maşina i Vintiki: İstoriya Formirovaniya Sovetskovo Çeloveka.* London: Overseas Ğublications Interchange LTD.

Gernsheim, H., & Gernsheim, A. (1952, September). Forgotten Pioners IV: Loui Ducos duU Hauron (1837-1920). (O. Solbert, B. Newhall, & J. Card, Dü) *Journal of Photography of the George Eastman House, 1*(6), 2. 01 20, 2021 tarihinde http://www.luminous-lint.com/libraryvault/GEH_Image/GEH_1952_01_06.pdf adresinden alındı

Gilbert, P. (2021, March 16). *Filming the Coronation of Emperor Nicholas II in 1896.* Haziran 11, 2022 tarihinde https://tsarnicholas.org: https://tsarnicholas.org/category/coronation/ adresinden alındı

Glicksberg, C. (1972). The Cult of Socialist Realism. *Literature and Society* (s. 221-240). içinde Lahey, Netherlands: Springer, Dordrecht. 10 20, 2022 tarihinde alındı

Golovnya, A. (1973). Broken Cudgels. L. Schnitzer, J. Schnitzer, & M. Martin içinde, *Cinema in Revolition: The Heroic Era of the Soviet Film* (D. Robinson, Çev.). New York: Hill and Wang. 03 20, 2023 tarihinde https://drive.google.com/file/d/1P9BjcQmTeuL58Hc3r1V70QwKOvxShEaw/view?usp=sharing adresinden alındı

Gorki, M. (1977). *Soviet Writers' Congress 1934.* Moscow: Lawrence & Wishart.

Gorki, M. (1990). *Nesvoevremennie Misli: Zametki o Revolutsi i Kulture.* Petrograd: Kultura i Svoboda.

Göle, M. (2007, Bahar). Doğru Olmadığını Biliyorum ama Öyle Hatırlıyorum. *Cogito*(50), 23-30.

Graziosi, A. (1995, JUN). At the Roots of Soviet Industrial Relations and Practices. Piatakov's Donbass in 1921. *Cahiers du Monde Russe, 36*(1), 95-138.

Great, T. t. (2020, 01 18). *Heidelberg Historic Literature*. Universtat Heidelberg: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg67/0001/thumbs adresinden alındı

Groo, K. (2013). The Maison and Its Minor: Lumière(s), Film History, and the Early Archive. *Cinema Journal, 52*(4), 25-48.

Groys, B. (2014). *Sanatın Gücü.* (C. Erdoğan, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Halbwachs, M. (2019). *Kolektif Bellek.* (Z. Karagöz, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Han, O. (2021, April). "Raskepoşenie Jenşini Vostoka" v 1920-e godi: İdeologia, Praktika i Kinemotograf. *Vestnik Antropologii*(4), 215-229.

Hançin, D. (2014, августа 28). *Oborona Sevastopolya: Pervyy Blokbaster Rossiyskoy İmperii*.

Hanjonkov, ,. A. (1937). *Pervyye Gody Russkoy Kinematografii.* Moskva: İskustva.

Harrison, M. (1996). Soviet Agriculture and Industrialization. P. Mathias, & J. Davis (Dü) içinde, *Agriculture and Industrialization: From the Eighteenth Century to the Present Day* (s. 192-208). Wiley-Blackwell.

Harva, U. (2015). *Altay Panteonu: Mitler, Ritüeller, İnançlar ve Tanrılar* (1. Baskı b.). (Ö. Suveren, Çev.) İstanbul: Doğu Kütüphanesi.

Hasanoğlu, İ. (2015). Homo Sovieticus: SSCB'de Sovyet Halkı İnşası Çabaları. *Turkish Studies, 10*(1), 311-340.

Havranová, K. (2016). Reconstruction of the "Orient" in Selected American and Canadian Films. *Yayınlanamış Yüksek Lisans Tezi*. Masaryk University Faculty of Arts.

Hayit, B. (1997). *"Basmacılar" Türkistan Milli Mücadele Tarihi (1917-1934).* Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.

Heller, L. (2003). Cinéma à lire: Observations sur l'usage du « scénario littéraire » à l'époque de Jdanov. N. Laurent içinde, *Le cinéma « stalinien »* (Nouvelle édition b., s. 45-57). Toulouse: Presses universitaires du Midi. doi:DOI : 10.4000/books.pumi.19432

Hensley, W., & Prince, S. (1992). The Kuleshov Effect: Recreating the Classic Experiment. *Cinema Journal, Vol. 31*(2), 59-75. doi:https://doi.org/10.2307/1225144

Herbert, S. (2020, 01 19). *Charles-Emile Reynaud*. 01 19, 2020 tarihinde Who's Who of Victorian Cinema: https://www.victorian-cinema.net/reynaud adresinden alındı

Holdsworth, M. (1952). Soviet Central Asia, 1917-1940. *Soviet Studies, 3*(3), 258-277.

Holt, K. (2013). The Rise of Insider Iconography: Visions of Soviet Turkmenia in Russian-Language Literature and Film, 1921–1935. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Columbia University.

Honarpisheh, F. (2005). The Oriental 'Other' in Soviet Cinema, 1929–34. *Critique: Critical Middle Eastern Studies,, 14*(2), 185-201. doi:DOI: 10.1080/10669920500135561

Hughes, J. (2003). *Stalin, Siberia and the Crisis of the New Economic Policy* (First paperback edition b.). Cambridge: Cmbridge University Press. 03 2023, 30 tarihinde https://bit.ly/AB-tezkaynak-27 adresinden alındı

Ibrahim, S. (2013). Status of Women in Uzbekistan. *Journal of Humanities and Social Science, 10*(3), 47-55.

Iggers, G. G. (2007). *Yirminci Yüzyılda Tarih Yazımı - Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme* (3. Baskı b.). (G. Ç. Güven, Çev.) İsyanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

İjanova, D. (2015). *Aşı Sabaktar.* Almatı: Ekonomika Baspasi. https://bit.ly/ab-acadabase13 adresinden alındı

Ilkhamov, A. (2006). Archeology of Uzbek Identity. *Anthropology & Archeology of Eurasia, 44*(4), 10–36.

IMDB. (2022, 12 23). *Feature Film, Released between 1946-01-01 and 1946-12-31, United States.* https://www.imdb.com: https://www.imdb.com/search/title/?at=0&countries=us&sort=alpha&title_type=feature&year=1946,1946 adresinden alındı

Iqtidar Alam, K. (1995). Firearms in Central Asia and Iran During the Fifteenth Century and The Origins and Nature of Firearms Brought by Babur. *Proceedings of the Indian History Congress* (Cilt 56, s. 435-446). içinde Indian History Congress.

İvanovich, V. V. (1893). *Altayskiye İnorodtsy.* Moscow: A.A. Levenson. 03 27, 2023 tarihinde https://bit.ly/Ab-tezkaynak-19 adresinden alındı

Iyezuitov, N. (1958). Kinoiskusstvo Dorevolyutsionnoy Rossii. *Voprosy Kinoiskusstva: Yezhegodnyy İstoriko-Teoreticheskiy Sbornik*, 252-308.

Jasny, N. (1963, JAN). Prospects of the Soviet Iron and Steel Industry. *Soviet Studies, 14*(3), 275-294.

Jen-Chih, Y. (2017). "Sol" Filminin Ortaya Çıkışı (Şangay, 1930). K. Feigelson (Dü.) içinde, *Politik Kamera: Sinemada Komünizm Meselesine Eleştirel Bakışlar* (E. Bedisel, Çev., s. 175-184). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Joseph Needham, W. L. (2004). Physics And Physical Technology. *Science and Civilisation in Chine* (s. 78-122). içinde Cambridge: Cambridge University Press.

Kadirbaev, K. (1986). Rabotali i Uçilis. N. C. Nikitin içinde, *Turksib - Magistral' Sotsializma* (s. 141-142). Almatı: İzdatel'stvo Kazakhstan. 02 04, 2023 tarihinde https://bit.ly/AB-tezkaynak-31 adresinden alındı

Kaganovsky, L. (2013). Stalinist Cinema 1928-1953. *The Russian Cinema Reader* (s. 208-234). içinde Academic Studies Press. doi:The Russian Cinema Reader

Kaganovsky, L. (2013). Stalinist Cinema 1928-1953. *The Russian Cinema Reader* (s. 208-234). içinde Academic Studies Press. Temmuz 19, 2022 tarihinde alındı

Kaminsky, L. (2011). Utopian Visions of Family Life in the Stalin-Era Soviet Union. *Central European History, 44*(1), 63-91.

Kara, Z. E., & Gündüz, J. (2018). Musical Censorship and Repression in The Union of Soviet Composers: Khrennikov Period. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 102-117.

Keller, S. (2001). *To Moscow, Not Mecca: The Soviet Campaign Againist Islam in Central Asia, 1917-1941.* London: Praeger.

Kelley, D., & Milone, E. (2011). *Exploring Ancient Skies: A Survey of Ancient and Cultural Astronomy* (2nd Edition b.). New York: Springer-Verlag. doi:10.1007/978-1-4419-7624-6

Kemper, M. (2010). Red Orientalism: Mikhail Pavlovich and Marxist Oriental Studies in Early Soviet Russia. *Die Welt des Islams, 50*(3/4), 435-476.

Kemper, M. (2011). Introduction: Integrating Soviet Oriental Studies. M. Kemper, & S. Conermann içinde, *The Heritage of Soviet Oriental Studies* (s. 1-26). London & New York: Routledge.

Kenez, P. (1982). Liquidating Illiteracy in Revolutionary Russia. *Russian History, Vol. 9,*(2/3), 173-186.

Kenez, P. (1985). *The Birth Of The Propaganda State Soviet Methods Of Mass Mobilization, 1917 1929.* New York: Cambridge University.

Kenez, P. (2001). *Cinema and Soviet Society from the Revolution to theDeath of Stalin.* London and New York: I. B. Tauris.

Kenez, P. (2017). Stalin Döneminde Sovyet Sineması (1928-1953). K. Feigelson içinde, *Politik Kamera - Sinemada Komünizm Meselesine Eleştirel Bakışlar* (E. Bedisel, Çev., s. 20-42). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Kepley, V. (1990, Summer). Soviet Cinema and State Control: Lenin's Nationalization Decree Reconsidered. *Journal of Film and Video, 42*(2), 3-14.

Kepley, V. (1996). Federal Cinema: The Soviet Film Industry, 1924-32. *Film History, 8*(3), 344-356.

Khalid, A. (2015). *Nation, Empire and Revolution in the early USSR.* New York: Cornell University Press.

Khokhlova, E. (2003). La salle de cinéma en union. N. Laurent içinde, *Le cinéma «stalinien» Questions d'histoire* (N. Laurent, Çev., s. 30-36). Toulouse: Presses universitaires du Midi.

Kino. (1926, 01 19). Kartini Kotoriy Nam Pokazivayut. *Kino - Ejenedelnaya Gazeta*(123), s. 3. http://electro.nekrasovka.ru/books/6151167/pages/3 adresinden alındı

Kireeva, M. (2002). Nemetskiye İmpul'sy dlya Sovetskikh Kul'turfil'mov 20-kh Godov. *Kinozapiski Zapiski, 58*, 122-144.

Kleespies, I. (2018). Riding the Soviet Iron Horse. *Slavic Review*, 358-389. https://bit.ly/ab-acadabase15 adresinden alındı

Kobjasarov, K. (1986). Ordenonosnaya Alma-Ainskaya. N. C. Nikitin içinde, *Turksib - Magistral' Sotsializma* (s. 14-20). Almatı: İzdatel'stvo Kazakhstan. 02 04, 2023 tarihinde https://bit.ly/AB-tezkaynak-31 adresinden alındı

Konstantinovich, B. V. (2019). İstorıko Khudozhestvennyy Potentsıal Dorevolyutsıonnoy Kınokhronıkı. (ВГИК, Dü.) Moscow: Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Korotkiy, V. (2009). *Operatori i Pejisseri Ruskovo İgrovovo Kino 1897-191: Biofilmografiçeskiy Spravoçnik.* Nİİ Kinoiskustva.

Kosinova, M. (2014). Kino Kak Resurs Dokhoda Strany: Sovetskiy Kinoprokat v 1930-ye Gody. *Vestnik VGİK, 19*(1), 8-13.

Kozlov, Y. (2020). Agitatsionnie Poyezda i Parokhodi v Sovetskoy Rossii (1918–1922): Muzeynyye Praktiki i Tekhnicheskiye Media. *Al'manakh TSEM: Nomer 1* (s. 249).

Kreindler, I. (1997). Multylingualism in the Successor States of the Soviet Union. *Annual Review of Applied Linguistics, 17*, 91-112.

Kukshanov, V. (1978). İz İstorii Narodnogo Samodeyatel'nogo Teatra Sovetskogo Urala ("Zhivyye Gazety" Rabochikh Klubov Urala 20-30-kh Godov). *Folklor Urala, 4*, 87-109. 04 02, 2023 tarihinde https://bit.ly/AB-tezkaynak-32 adresinden alındı

Kuleşov, L. (1923). *İskustva Kino.* Leningrad: Tea-Kino Peçat.

Kuleshov, L. (1929). Iskusstvo Kino. Leningrad. https://archive.org/details/19291/page/n11/mode/2up adresinden alındı

Kuromiya, H. (1991, Spring). Stalinist Terror in the Donbas: A Note. *Slavic Review, 50*(1), 157-162.

Kut, G. (1989). Ali Şir Nevai. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. 06 08, 2023 tarihinde https://islamansiklopedisi.org.tr/ali-sir-nevai adresinden alındı

Lal, M. (1846). *Travels in the Panjab, Afghanistan, Turkistan: Balk, Bokhara and Herat and a Visit to Great Britain and Germany.* London: H. Allen Co.

Laurent, N. (1995). Le Modèle Soviétique des Studios l'exemple de Lenfilm. *Vingtième Siècle - Revue d'histoire, 46*, 107-116. https://bit.ly/ab-acadabase19 adresinden alındı

Le Bon, G. (2017). *Kitleler Psikolojisi.* Hayat Yayınları.

Leake, J. (2018, Spring). *The Gallatin Research Journal*.

Lebedev, N. A. (1965). *Oçerki İstorii Kino SSSR: Nemoe Kino* (2. gözden geçirilmiş, genişletilmiş baskı b., Cilt 1). Mockva: İskustvo.

Lenfilm. (2016, Мая 17). *120 Let Pervomu Kınoseansu v Rossii*.

Lenin. (1970). *Полное Собрание Сочинений* (5 b., Cilt 44). Moskva: İzdatelstvo.

Lenin, V. (1922, January 17). *Directives on the Film Business*. (B. Isaacs, Editör, & P. Publishers, Prodüktör) Haziran 28, 2022 tarihinde https://www.marxists.org: https://www.marxists.org/archive/lenin/works/1922/jan/17.htm adresinden alındı

Lenin, V. İ. (1905). *Partinaya Organizatsiya i Partinaya Literatura* (Cilt 2). Leningrad: İza-vo Priboy.

Lenin, V. İ. (1969). *Lenin, V. I. Polnoye Sobraniye Sochineniy 5 - İyul' 1918 ~ Mart 1919* (Cilt 37). (M.-L. İnstitut, Dü.) Politicheskoy Literatury. https://bit.ly/AB-acadabase9 adresinden alındı

Lenin, V. İ. (1975). *The Proletarian Revolution and the Renegade Kautsky.* Peking: Forein Languages Press.

Lenin, V. İ. (2013). *Polnoe Sobranie Sochineniy.* Directmedia.

Leskosky, R. J. (1993). Phenakiscope: 19th Century Science Turned to Animation. *Film History, 5*(2), 176-189.

Leyda, J. (1976). *Kino Histoire du Cinéma Russe et Soviétique.* Lausanne.

Leyda, J. (1983). *Kino : A History of the Russian and Soviet Film* (3 b.). New Jersey: Princeton University Press.

Liu, C. (2019, August). Stalin's "New Soviet Woman". *Sociology Mind*, 247-257.

Loboçeva, N. (1996). K İstorii Paranji. *Etnografiçeskaya Obozrenie*(6), 78-92.

Loudon, J. C. (1834, 01). Austrilia. *The Architectural Magazine, 1*, 414.

Lunaçarski, A. (1907, Ocak). Zadachi Sotsial-Demokraticheskogo Khudozhestvennogo Tvorchestva. *Vestnik Jizn, 1907*(1), s. 125-139.

Lunaçarski, A. V. (1925). *Beseda s V. İ. Leninim o Kino*. Haziran 17, 2022 tarihinde http://lunacharsky.newgod.su: http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-kino/beseda-s-v-i-leninym-o-kino/ adresinden alındı

Makal, O. (2014). *Sinemada Tarihin Görüntüsü.* İstanbul: Kalkedon.

Mancera, R., & Peralta, C. (2014). *The Creation Process of 2D Animated Movies.*

Manders, F. (2016). Paul Ricœur and Sophie Calle's Fantômes 'From memory to history, from history to forgetfulness, and from forgetfulness to forgiveness'. University of Amsterdam.

Mann, M. (2012). *İktidarın Tarihi* (Cilt 2). Ankara: Phoenix.

Manning, R. T., & Viola, L. (1937). *Tragediya Sovetskoy Derevni. Kollektivatsiya i Raskulaçivaniye.* Rossiyskaya Politicheskaya Entsiklopediya, Omsk Bölge Ofisi. Viktor Petrovich Danilov.

Maryamov, G. B. (1992). *Kremlinskiy Tsenzor - Stalin Smotrit Kino.* (V. A. Revich, Dü.) Moskva: Konfederatsiya Soyuzov Kinomotografisvov.

Matta. (2013). İsa Su Üstünde Yürüyor. *Bible.* içinde Seocho-Ku: Yeni Yaşam Yayınları.

McCosker, M. J. (1941). Philadelphia and the Genesis of the Motion Picture. *The Pennsylvania Magazine of History and Biography, 65*(4), 401-419.

Men, Y. (2022). Traditsionnyye Zhilishcha Altaytsev Rossii i Mongolov Kitaya: Sravnitel'no-Etnograficheskiy Analiz. *Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta Istoriya*, 155-160.

Mendesheva, V. (2008). Kon' v Traditsionnoy Kul'ture Altaytsev. *Mirovozzreniye Naseleniya Yuzhnoy Sibiri i Tsentral'noy Azii v İstoricheskoy Retrospektive* (Cilt

2, s. 250-260). içinde Barnaul: Azbuka. 03 26, 2023 tarihinde https://bit.ly/AB-tezkaynak-15 adresinden alındı

Merrill, B., Larsen, A., & Harold B., L. (1989). *Athanasius Kircher (1602-1680) : Jesuit scholar : an exhibition of his works in the Harold B. Lee Library collections at Brigham Young University.* Utah: Provo.

Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler.* (O. Adanır, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Mikhailin, B. V., & Galina, B. (2019). Dve İnitsiatsii Skromnogo Sovetskogo Geroya: "Odna" Grigoriya Kozintseva i Leonida Trauberga. *Neprikosnovennii Zapas: Debaty o Politike i Kul'ture*, s. 161-183. 12 16, 2022 tarihinde https://bit.ly/Ab-tezkaynak-14 adresinden alındı

Miller, J. (2007). Educating the Filmmakers: The State Institute of Cinematography in the 1930s. *The Slavonic and East European Review, 85*(3), 462-490.

Miller, J. (2010). *Soviet Cinema Politics and Persuasion under Stalin.* Glasgow: I.B.Tauris.

Mironov, G. (2010). *Passionarnaya Rossiya.* Litres. Haziran 13, 2022 tarihinde https://books.google.com.tr/books?id=tDi1CgAAQBAJ&pg=PT778&lpg=PT778&dq=%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D1%86%D0%B5%D0%BC+%D0%9E%D0%BB%D1%8B%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%BE%D0%BC&source=bl&ots=cOTZt3frOH&sig=ACfU3U3I63FMOb6Kvys2x2dLj7jKGnWHdA&hl= adresinden alındı

Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı.* (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Morton, H. (1876). Ein neues Chromatrop. *Annalen der Physik, 233*(1), 150-155. doi:https://doi.org/10.1002/andp.18762330109

Nasretdinova, A. (2017, ИЮНЬ). Tsenzurnyy Mekhanizm v Sovetskoy. *Ekrannyye Iskusstva - Teorıya i Istorıya Kıno*, 50-55.

Nazarov, B., & Rasulov, A. (2012). *Ozbek Adabiy Tanqidchiligi Tarihi.* Tashkent: Çolpan Nomidagi Nashriyot-matbaa İjodiy Uyi.

Neisser, U. (2014). *Cognitive Psychology* (Classic Edition b.). New York: Taylor & Francis Group Psychology Press.

Neuberger, J. (2014, June). Sergei Eisenstein's Ivan the Terrible as History. *The Journal of Modern History, 86*(2), 295-334. 12 22, 2022 tarihinde https://www.jstor.org/stable/10.1086/675483) adresinden alındı

Newberry, P. E. (1893). *Archeologıcal Survey of Egypt, Beni Hasan 1893 London* (Cilt 1). London: Trübner & Co. https://www.worldcat.org/title/beni-hasan/oclc/1982352 adresinden alındı

Niccolo, P. (2001). The Collectivization Famine in Kazakhstan, 1931–1933. *Harvard Ukrainian Studies, 25*(3/4), 237-251. 04 04, 2023 tarihinde https://bit.ly/AB-tezkaynak-36 adresinden alındı

Nowicka-Rusek, E., & Zhanaev, A. (2014). The Image of Genghis Khan in Contemporary Buryat Nation Building. *Polish Sociological Review*(187), s. 381-394. 03 21, 2023 tarihinde https://bit.ly/AB-tezkaynak-5 adresinden alındı

Oksana, S. (2017). *Screening Soviet Nationalities: Kulturfilms from the Far North to Central Asia.* London: I.B.Tauris. https://bit.ly/ab-acadabase16 adresinden alındı

Olihoviy, B. S. (1929). *Puti Kino: Pervoye Vsesoyuz, Part, Soveş, Po Kinematografii.* Moskva: Tea-Kino-Peçat. Temmuz 4, 2022 tarihinde https://archive.org/details/01000709785/page/12/mode/2up adresinden alındı

Onat Çakıroğlu, T. (2021). Ali Şir Nevâyî'nin Sâkî-Nâme'sinde Tasavvufun İzleri. *Türkbilig, 42*, 273-282.

Oxford. (1968). *Oxford Latin Dictionary.* London: Oxford University Press. 01 21, 2021 tarihinde https://ia801901.us.archive.org/35/items/aa.-vv.-oxford-latin-dictionary-1968/AA.VV.%20-%20Oxford%20Latin%20Dictionary%20%5B1968%5D.pdf adresinden alındı

Özuyur, A. (2017). *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)* (1. baskı b.). İstanbul: YKY.

Payne, M. (1988). The TurkSib: First Born of the Five-Year Plan. *Russian History, 15*(2/4), 353-414. 04 03, 2023 tarihinde https://bit.ly/AB-tezkaynak-34 adresinden alındı

Payne, M. (2001). *Stalin's Railroad: Rurksib and the Building Socialism.* Pittsburgh: University of Pittsburgh Press. 04 01, 2023 tarihinde https://bit.ly/AB-tezkaynak-30 adresinden alındı

Payne, M. (2001). The Forge of the Kazakh Proletariat? The Turksib, Nativization and Industrialization during Stalin's First Five-Year Plan. R. SUNY, & T. MARTIN

içinde, *A State of Nations Empire and Nation-Making in the Age of Lenin and Stalin* (s. 223-252). Oxford: Oxford University Press. 04 04, 2023 tarihinde https://bit.ly/AB-tezkaynak-35 adresinden alındı

Payne, M. (2001). Viktor Turin's Turksib (1929) and Soviet Orientalism. *Historical Journal of Film, Radio and Television, 21*(1), 37-62. 04 03, 2023 tarihinde https://bit.ly/AB-tezkaynak-33 adresinden alındı

Payne, M. (2011). Stalinizm i İmeriya Natsi. J. Baberovski, & L. Viola içinde, *Gosudarstvo Natsiy İmperiya i Natsional'noye Stroitel'stvo v Epokhu Lenina i Stalina.* Oxford University Press / Rossiyskaya Politicheskaya Entsiklopediya. https://bit.ly/ab-acadabase18 adresinden alındı

Pearlman, K. (2016). *Sinemada Ritimlerin Kurgusu.* (P. Ercan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Peredo, R. O., & Asensio, J. R. (2014). Cave of Altamira and palaeolithic cave art of. *Cauder Nos de Arte Repustre*(7), 37-57. https://www.academia.edu/30852008/Cave_of_Altamira_and_palaeolithic_cave_art_of_northern_Spain_Composition_characteristics_and_management adresinden alındı

Peres, M. R. (2008). *The Concise Focal Encyclopedia of Photography: From the First Photo on Paper to the Digital Revolution.* Burlington: Focal Press/Elsevier. 01 19, 2021 tarihinde https://books.google.com.tr/books?id=EQh6AgAAQBAJ&hl=tr adresinden alındı

Peterson, M. (2016, July). US to USSR: American Experts, Irrigation, and Cotton in Soviet Central Asia Asia, 1929–32. *Environmental History, 23*(3), 442-466. 03 29, 2023 tarihinde https://bit.ly/AB-tezkaynak-24 adresinden alındı

Peterson, M. (2019). *Pipe Dreams: Water and Empire in Central Asia's Aral Sea Basin.* Cambridge: Cambridge University Press.

Petrov, P. (1929, April 21). Jizn İskustva. *U Nas Net Sovetskoy Kinamatografii(17)*, 8. Moscow, Russia.

Phelps, N. (2004). *The Great Compassion: Buddhism and Animal Rights.* New York: Lantern Books. 03 21, 2023 tarihinde https://archive.org/details/greatcompassionb0000phel/page/n13/mode/2up?q=eat adresinden alındı

Platon. (2018). *Devlet* (26 b.). (S. Eyüboğlu, & M. Cimcoz, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Pomfret, R. (2007). Central Asia since the Dissolution of the Soviet Union: Economic Reforms and Their Impact on State-Society Relations. M. Amineh içinde, *The Greater Middle East in Global Politics: Social Science Perspectives on the Changing Geography of the World Politics* (Cilt 106, s. 301-333). Leiden: Brill.

Potapov, L. (1937). *Perejitki Rodovovo Stroya u Severnih Altaytsev.* Leningrad: Gasudarstvenniy Muzey Etnografii. 04 07, 2023 tarihinde https://bit.ly/AB-acadabase2 adresinden alındı

Pozner, V. (2017). Sosyalist Gerçekçilik ve Sovyet Sinema Tarihinde Kullanımları. K. Feigelson (Dü.) içinde, *Politik Kamera: Sinemada Komünizm Meselesine Eleştirel Bakışlar* (E. Bedisel, Çev., s. 17-25). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Ptolemy, C., & Smith, A. M. (1996). *Ptolemy's Theory of Visual Perception: an English Translation of the Optics* (Cilt 2). Philadelphia: American Philosophical Society. 01 18, 2020 tarihinde https://www.jstor.org/stable/pdf/3231951.pdf adresinden alındı

Pudovkin, V. I. (1953). *Film Technique and Film Acting: The Cinema Writings of V.I. Pudovkin.* Lear. 01 21, 2021 tarihinde https://ia800503.us.archive.org/22/items/filmtechniqueact00pudo/filmtechniqueact00pudo.pdf adresinden alındı

Redaktsii, O. (1963). Za Partinost i Narodnost Sovetskoy Literaturi. *Voprosi Literaturi, 8*, 71-78.

Reeves, N. (2003). *The Power of Film Propaganda: Myth of Reality* (Reprinted b.). New York: Continuum.

RGAE. (1931, 01 14). *Spravka INFO OGPU «Ob Uboye i Razbazarivanii Skota».* 12 12, 2022 tarihinde İstoricheskiye Materialy: http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/51518#mode/inspect/page/7/zoom/4 adresinden alındı

RGAKFD. (1904). *https://www.pbs.org*. Haziran 27, 2022 tarihinde The Russian State Documantary Film & Photo Archive at Krasnogorsk (RGAKFD): https://www.pbs.org/redfiles/rao/archives/rgakfd/textind6.html adresinden alındı

RGALI. (1940). *Protokoly i stenogrammy zasedaniy yubileynykh komitetov po podgotovke k prazdnovaniyu 500-letiya so dnya rozhdeniya A. Navoi i 800-letiya*

so dnya rozhdeniya Nizami. Russian State Archive of Literature and Arts: https://www.rgali.ru/storage-unit/2225190 adresinden alındı

Richard, T., & Spring, D. (Dü). (2006). *Soviet cinema in the age of Stalin.* Oxon, Canada: Routledge Inc.

Richardson, W. (1980). Eisenstein and California: The "Sutter's Gold" Episode. *California History, 59*(3), 194-203. Temmuz 7, 2022 tarihinde https://www.jstor.org/stable/25157987 adresinden alındı

Rieser, M. (1957). The Aesthetic Theory of Social Realism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 16*(3), 237-248.

RKP(B), T. (1926, Ağustos 8). *Из протокола № 48 заседания Оргбюро ЦК ВКП(б). 9 августа 1926 г.* Haziran 25, 2022 tarihinde http://docs.historyrussia.org: http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/5253#mode/inspect/page/1/zoom/4 adresinden alındı

Rolf, M. (2009). A Hall of Mirrors: Sovietizing Culture under Stalinism. *Slavic Review, 68*(3), 601-630.

Roo, H. R. (2019, 04 13). *Chromatroop*. 01 18, 2020 tarihinde https://www.luikerwaal.com: https://www.luikerwaal.com/newframe_uk.htm?/chromatroop1_uk.htm adresinden alındı

Roo, H. R. (2020, 12 20). *Dissolving views*. 01 21, 2021 tarihinde https://www.luikerwaal.com/: https://www.luikerwaal.com/newframe_uk.htm?/dissolving_uk.htm adresinden alındı

Rosenberg, W. (1984). *Bolshevik Visions: First Phase of the Cultural Revolution in Soviet Russia.* Ardis Publishers. Temmuz 3, 2022 tarihinde https://archive.org/details/william-g.-rosenberg-ed.-bolshevik-visions.-first-phase-of-the-cultural-revoluti/page/370/mode/2up?q=Trotsky adresinden alındı

Rosenstone, R. A. (2018, 05 11). Gerçek Tarih Olarak Tarihsel Film. (Ç. Y. Lüleci, Dü.) *SineCine*, 159-181.

Rosenstone, R. A. (2018). History on Film. A. Munslow içinde, *History: Concepts, Theories and Practice* (3. Baskı b., s. 1-11). New York: Routledge.

Rossell, D. W. (2006). The Public Exhibition of Moving Pictures Before 1986. *KINtop-Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films, 14*(15).

Rouland, M. (2013). An Historical Introduction. M. Rouland, & G. Abikeyeva içinde, *Cinema in Central Asia: Rewriting Cultural Histories.* London: I.B.Taurus.

Roux, J.-P. (2001). *Orta Asya Tarih ve Uygarlık.* (L. ARslan, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Rusina, Yu. (2019). Istorıya Sovetskogo Kıno. Yekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo Universiteta. https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/68498/1/978-5-7996-2520-7_2019.pdf adresinden alındı

Russell, M. (2009). *Soviet Montage Cinema as Propaganda and Political Rhetoric.* Edinburgh: The University of Edinburgh.

Ryabova, S. (2017). Investigating Modernity through the Lens of a Recreation Venue: Pleasure Gardens in Late Imperial. *Popular Entertainment Studies, 8*(2), 35-53. Haziran 11, 2022 tarihinde https://novaojs.newcastle.edu.au/ojs/index.php/pes/article/view/201 adresinden alındı

Ryan, M., & Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş.* (E. Onat, Çev.) Ankara: De Ki Sinema.

Said, E. (2013). *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları.* İstanbul: Metis.

Saint, N. (2011). Space and Absence in Sophie Calle's "Suite vénitienne" and "Disparitions". *L'Esprit Créateur, 51*(1), 125-138. 01 25, 2023 tarihinde https://www.jstor.org/stable/26290034 adresinden alındı

Saraç, H. (2019). *Sovyet Propaganda Dili.* İstanbul: Değişim Yayınları.

Sargeant, A. (2000). *Vsevolod Pudovkin: Classic Films of the Soviet Avant-garde.* Bloomsbury Academic. 01 05, 2022 tarihinde https://archive.org/details/vsevolodpudovkin00amys/page/6/mode/2up?q=kuleshov adresinden alındı

Sarkisova, O. (2017). *Screening Soviet Nationalities Kulturfilms from the Far North to Central Asia.* London: I.B.Tauris & Co. Ltd.

Sarkisova, O. (2017). *They Must Be Represented: Kulturfilm and the National Niche in Soviet Cinema.* London: I.B.Tauris. 03 26, 2023 tarihinde https://bit.ly/AB-tezkaynak-13 adresinden alındı

Schaaf, L. (2013). Sir John Herschel's 1839 Royal Society Paper on Photography. *History of Photography, 3*(1), 47-60. doi:https://doi.org/10.1080/03087298.1979.10441071

Schacter, D. L. (2010). *Belleğin İzinde - Beyin, Zihin ve Geçmiş.* (B. Kovulmaz, Dü., & E. Özgül, Çev.) İstanbul: YKY.

Schimmelpenninck, V. d. (2010). *Russian Orientalism: Asia in the Russian Mind from Peter the Great to the Emigration.* Michigan: Yale University.

Semenov, M. (2018, Ekim 7). *Jelezniy Ekran: Kakiye İmportnie Filmi Puskali v SSSR*. kinopoisk: https://www.kinopoisk.ru/media/article/3267388/ adresinden alındı

Sergeyeva, N. (1917, Marta 17). *Postanovleniye Vremennogo Pravitel'stva «Ob Otmene Veroispovednykh i Natsional'nykh Ogranicheniy». 20 Marta 1917 g.* 20 03, 2023 tarihinde Elektronnaya Biblioteka İstoricheskikh Dokumentov: http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/80384-postanovlenie-vremennogo-pravitelstva-ob-otmene-veroispovednyh-i-natsionalnyh-ogranicheniy-20-marta-1917-g#mode/inspect/page/1/zoom/4 adresinden alındı

Sergeyeviç, G. S. (1963). *Kinematografiya Dorevolyutsionnoy Rossii.* Moskva: İskustva.

Sergeyeviç, L. B. (1927). *İstoriya Kino v Rossii (1896-1926): Materialy k İstorii Russkogo Kino Chast' 1: 1896-1913.* Academia. Haziran 13, 2022 tarihinde https://www.prlib.ru/item/417650 adresinden alındı

Shimamura, A. (2021, 01 4). *Picturing Motion in Photography: When Time Stands Still*. 01 20, 2021 tarihinde magazine.art.org: http://magazine.art21.org/2016/01/04/picturing-motion-in-photography-when-time-stands-still/#.YAgbsugzaUl adresinden alındı

Shin, B. (2017). Inventing a National Writer: The Soviet Celebration of the 1948 Alisher Novoi Jubilee and the Writing of Uzbek History. *International Journal of Asian Studies, 14*(2), 117–142.

Shin, B. (2021, 02 19). *Dr. Boram Shin on Uzbek Identity & Alisher Navoi.* (CCAF, Hazırlayan) youtube.

Shklovskiy, V. (1985). *Za 60 Let Rabotı o Kino.* Moskva: Iskusstvo. 03 25, 2023 tarihinde https://bit.ly/AB-tezkaynak-12 adresinden alındı

Shohat, E., & Stam, R. (2014). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and Media* (Second Edition b.). London: Routledge. 03 30, 2023 tarihinde https://bit.ly/AB-tezkaynak-28 adresinden alındı

Shoira, A. (2014). Osnovnye Kharakteristiki Covetskoi İctoriograficheskoi Shkoly v Uzbekistane. D. Alimova içinde, *Istoriia I İstoriki Uzbekistana v XX beka* (s. 181-194). Tashkent: Navro'z.

Sipe, C. (1929). *The Indian Wars of Pennsylvania.* Harrisburg: The Telegraph Press.

Skatkin, M., & Cov'janov , G. (1987, June). Profiles of educators: Nadezhda Krupskaya (1869–1939). *Prospects, 17*(2), s. 305–311. doi:https://doi.org/10.1007/BF02195112

Skrine, F. H., & Ross, E. D. (2005). *The Herath of Asia: A History of Russian Turkestan and the Central Asian Khanates from the Earliest Times.* New York: RoutledgeCurzon. 04 04, 2023 tarihinde https://bit.ly/Ab-tezkaynak-37 adresinden alındı

Slattery, M. (2003). *Key Ideas in Sociology.* Cheltenham: Nelson Thornes. 01 08, 2023 tarihinde https://archive.org/details/keyideasinsociol0000slat/page/150/mode/2up?q=paradigm adresinden alındı

Slezkine, Y. (1994). The USSR as a Communal Apartment, or How a Socialist State Promoted Ethnic Particularism. *Slavic Review, 53*(2), 414-452.

Smith, A. M. (1999). *Ptolemy and the Foundations of Ancient Mathematical Optics: A Source Based Guided Study* (89th ed. edition b.). Philadelphia: American Philosophical Society.

Smith, M. (1997). Cinema for the "Soviet East": National Fact and Revolutionary Fiction in Early Azerbaijani Film. *Slavic Review, 56*(4), 645-678.

SNK. (1930, 11 01). *O Merah Protiv Hişniçeskovo Vboya Skota.* 12 12, 2022 tarihinde Istoricheskiye Materialy: http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/352470#mode/inspect/page/2/zoom/4 adresinden alındı

SNK. (2023, 03 20). *Dekret SNK "Ob otdelenii tserkvi ot gosudarstva i shkoly ot tserkvi", 23 yanvarya (5 fevralya) 1918 g.* http://docs.historyrussia.org/: http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/111398-dekret-snk-ob-otdelenii-tserkvi-ot-gosudarstva-i-shkoly-ot-tserkvi-23-yanvarya-5-fevralya-1918-g#mode/inspect/page/2/zoom/4 adresinden alındı

Sokolov, B. (2007). *Budyonniy.* Moskva: Molodaya Gvardiya. 12 15, 2022 tarihinde http://militera.lib.ru/bio/0/pdf/sokolov_bv03.pdf adresinden alındı

Sovkino. (1930, Haziran 5). *Приказ № 77 Sovkino «O likvidatsii Sovkino».5 июня 1930 г.* Haziran 25, 2022 tarihinde http://docs.historyrussia.org: http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/5290#mode/inspect/page/1/zoom/4 adresinden alındı

Soyuzkino. (21, Mayıs 1930). *Ustav Gosudarstvennogo Vsesoyuznogo Kinofotoob" Yedineniya «Soyuzkino». 21 мая 1930 г.* Haziran 25, 2022 tarihinde http://docs.historyrussia.org: http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/5289#mode/inspect/page/1/zoom/4 adresinden alındı

Spuler, B. (2014). *Iran in the Early Islamic Period: Politics, Culture, Administration and Public Life between the Arab and the Seljuk Conquests, 633-1055* (Cilt 12). Leiden: Brill.

Stalin, J. (1927). *Pyatnadtsatyy s"yezd VKP(b). Dekabr' 1928 goda. Stenograficheskiy Otchot.* Moskva: Gosizdat. Temmuz 3, 2022 tarihinde http://militera.lib.ru/docs/da/s15/index.html adresinden alındı

Stalin, J. (1937, 01 27). Zapiska I. V. Stalina Nachal'niku Glavnogo Upravleniya Kinematografii V. Z. Shumyatskomu po Povodu Stsenariya Kinofil'ma "Velikiy Grazhdanin". 27 Yanvarya 1937 g. Moscow.

Stalin, J. (1953). *National Favtors in Party and State Affirs* (Cilt 5). Moscow: Foreign Languages Publishing House. 01 30, 2023 tarihinde http://www.marx2mao.com/Stalin/NF23.html adresinden alındı

Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş.* (S. Salman, & Ç. Asatekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Stanford, M. (2010). *Tarihin İncelenmesi İçin Bir Klavuz.* (C. Cemgil, Çev.) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Starr, S. (2013). *Lost Enlightenment: Central Asia's Golden Age from the Arab Conquest to Tamerlane.* Oxford: Princeton University Press.

Stepanov, A. (1986). Turksib Neobhodim Kazahstanu. N. C. Nikitin içinde, *Turksib - Magistral' Sotsializma* (s. 37-45). Almatı: İzdatel'stvo Kazakhstan. 04 02, 2023 tarihinde https://bit.ly/AB-tezkaynak-31 adresinden alındı

Stojanova, C. (2017). The Great War: Cinema, Propaganda and The Emancipation of Film Language. *Acta Univ. Sapientiae, Film and media Studies*, 131-56. doi:10.1515/ausfm-2017-0006

Stollery, M. (2014, JAN). From storm over Asia to Dawn over Africa: transnationalism and Imperialism in British Intellectual Film Culture pf the Late 1920's and 1930's. *Transnational Cinemas, 2*(1), s. 93-111. 03 23, 2023 tarihinde https://drive.google.com/file/d/1_q-JHjoIpnUZfnKw-RnXOuSqQYzD7DU9/view?usp=share_link adresinden alındı

Stronski, P. (2010). *Tashkent: Forging a Soviet City 1930-1966.* Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Sukovata, V. (2017, Feb). Soviet Spy Cinema of the early Cold War in Context of the Soviet Cultural Politics. *Revista Esboços, Florianópolis, 23*(36), 392-403.

Susam, A. (2015). *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Şahin, M. (2016). Timurlular Döneminde Herât'ta Sivil Mimari. *Studies of The Ottoman Domain, 6*(11), 78-96.

Şklovskiy, V. (1930). *Turksib* (2. Baskı b.). Moskva: Gasudarstvennoye İzdatel'stva. 04 01, 2023 tarihinde https://bit.ly/AB-tezkaynak-29 adresinden alındı

Şlegel, H.-Y. (2002). Nemetskiye İmpul'sy dlya Sovetskikh Kul'turfil'mov 20-kh Godov. *Kinozapiski Zapiski, 58*, 368-380. 01 25, 2023 tarihinde kinozapiski.ru/ru/no/sendvalues/23/%20%20%20%20368Hans-Joachim%20SCHLEGEL adresinden alındı

Şumkov, V. (1975). Jizn, Trudistranstviya Nikolaya Karazina, Pisatelya, Hudozhnika, Puteshestvennika. *Zvezda Vostoka*(6), 207-224. http://az.lib.ru/k/karazin_n_n/text_1975_zhizn_karazina.shtml adresinden alındı

Tafazżolī, A. (1994). Dehgān. E. Yarshater içinde, *Encyclopaedia Iranica* (Cilt VII-Fas: 2, s. 223-224). Encyclopedia Iranica Foundation. https://iranicaonline.org/articles/dehqan adresinden alındı

Takao, C. (2002). The origin of the Machine Tractor Station in the USSR : A New Perspective. *Acta Slavica Japonica, 19*, 117-136. doi:http://hdl.handle.net/2115/39384

Tay, A.-S. (1972, Autumn). The Status of Women in the Soviet Union. *The American Journal of Comparative Law*, s. 662-692. 03 24, 2023 tarihinde https://bit.ly/AB-tezkaynak-10 adresinden alındı

Taylor, R. (1979). *The politics of the Soviet cinema 1917-1929.* London: Cambridge University Press. Haziran 27, 2022 tarihinde

https://www.cambridge.org/core/books/politics-of-the-soviet-cinema-19171929/CE3F2D5835F8A62D1D03E1F40237F7AF adresinden alındı

Taylor, R. (1983, July). A 'Cinema for the Millions': Soviet Socialist Realism and the Problem of Film Comedy. *Journal of Contemporary History, 18*(3), 439-461. Temmuz 6, 2022 tarihinde https://www.jstor.org/stable/260546 adresinden alındı

Titus, J. (2010). Socialist Realism, Modernism and Dmitriy Shostakovich's Odna (Alone, 1929-1931). P. Fairclough içinde, *Shostakovich Studies 2* (s. 100-120). Cambridge University Press. 04 07, 2023 tarihinde https://bit.ly/AB-acadabase4 adresinden alındı

Toropova, A. (2017, Winter). Probing the Heart and Mind of the Viewer: Scientific Studies of Film and Theater Spectators in the Soviet Union, 1917–1936. *Slavic Review, 76*(4), 931-958. 01 13, 2023 tarihinde https://www.jstor.org/stable/26565268 adresinden alındı

Tovstonogov, G. (1964). Teatr i Kino. *Voprosi Kinoiskustva: Ejegodniy İstoriko-Teoretiçeski Sbornik, 8*, 73-86.

Trifonova, N. A. (1965). Litaraturnovo Nasledstva. *İz Tvorçekovo Naslediya Sovetskih Pisateley, 74*, s. 22. 2022 tarihinde alındı

Trionova, K. (1910). V Gostiyah u Hana Nasreddina. *İstoriçeski Vestnik: İstoriko Literaturniy Jurnali, CXXI*, 130-140. https://file.magzdb.org/ul/763/%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9%20%D0%B2%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%BD%D0%B8%D0%BA%201910-7%20%D0%A2_121-1.pdf adresinden alındı

Trotsky, L. (1930). *The History of the Russian Revolution.* 12 21, 2022 tarihinde marxists.org: https://www.marxists.org/archive/trotsky/1930/hrr/ch36.htm. adresinden alındı

Tsivian, Y. (1996). The Wise and Wicked Game: Re-Editing and Soviet Film Culture of the 1920s. *Film History, 8*(3 Cinema and Nation - II), 327-343. 01 04, 2023 tarihinde https://www.jstor.org/stable/3815312 adresinden alındı

Tsivian, Y. (2001). What is wrong with the beard : Eisenstein's Ivan the Terrible as an eccentric tragedy. *Cinémas: Journal of Film Studies, 11*(2-3), 255-270.

Tsk Vkp. (1930, 07 25). *O Vseobshchem Obyazatel'nom Nachal'nom Obuchenii. (Utverzhdeno Politbyuro TSK VKP(b) 25.VII.1930 g.) Prilozheniye № 1 k p. 10 pr. PB № 2.* 03 20, 2023 tarihinde Elektronnaya Bıblıoteka Istoricheskih

Dokumentov: http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/136713-o-vseobschem-obyazatelnom-nachalnom-obuchenii-postanovlenie-tsk-vkp-b-ot-25-vii-1930-g#mode/inspect/page/1/zoom/4 adresinden alındı

Tumanov, D. Y. (2011). Konstitutsıonnoye Regulirovaniye Svobody Sovesti v Sovetskom Gosudarstve. *Yuridicheskiye Nauki, 4*(14), 15-18.

Turovskaya, M. (2006). The 1930s and 1940s: Cinema in Context. R. Taylor, & D. Spring (Dü) içinde, *Stalinism and Soviet Cinema* (Digital Printing b.). New York: Routledge Inc.

Usha, K. (2005). Political Empowerment of Women in Soviet Union and Russia: Ideology and Implementation. *International Studies, 42*(2), 141-165.

Vasil'yeva, N. D. (2000). *Yakutskoye Shamanstvo, 1920-1930-ye gg.* Якутск: Akademiya Nauk Respubliki Sakha (Yakutiya) İnstitut Gumanitarnikh İssledovaniy. 12 14, 2022 tarihinde https://e.nlrs.ru/online2/11601 adresinden alındı

Viktorovna, G. İ. (2015). Sovetskiy Prosvetitel'skiy Proyekt: Likvidatsiya Negramotnosti Sredi Vzroslykh v 1920–1930-ye Godu. *Voprosi Obrazavaniya*(3), 246-282. Temmuz 4, 2022 tarihinde https://cyberleninka.ru/article/n/sovetskiy-prosvetitelskiy-proekt-likvidatsiya-negramotnosti-sredi-vzroslyh-v-1920-1930-e-gody adresinden alındı

Vin, İ. (2020, 05 03). *Ensiklopediya Aktori Sovetskovo i Rossiskovo Kino.* 12 20, 2022 tarihinde http://rusactors.ru: http://rusactors.ru/v/voytsik/index.shtml adresinden alındı

Vinci, L. d. (1955). *The Notebooks of Leonardo da Vinci.* New York: Braziller. 01 18, 2020 tarihinde https://archive.org/details/noteboo00leon/mode/2up adresinden alındı

Vogel, C. (2013, July 25). *Loss That Lingers, in Memory and Place*. 01 25, 2023 tarihinde nytimes.com: https://www.nytimes.com/2013/07/26/arts/design/loss-that-lingers-in-memory-and-place.html adresinden alındı

Volk, S. İ. (1930). *Turksib: Ocerki Stroyki.* Moskva: Molodaya Gvardiya. https://search.rsl.ru/ru/record/01009018250 adresinden alındı

Vremya, N. (1896, Mayıs 6). Sinematograf Açılıyor. *Novaya Vremya*(7249), s. 1. Haziran 28, 2022 tarihinde https://bit.ly/3xYDiOH adresinden alındı

Vyacheslav, 8. (2020, 08 25). *Kak Kitayskaya Traditsiya Chayepitiya Stala Russkoy, i Kakiye İzmeneniya Preterpela*. 12 15, 2022 tarihinde https://kulturologia.ru/: https://kulturologia.ru/blogs/250820/47350/ adresinden alındı

Widdis, E. (2003). *Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War.* New Haven: Yale University Press. 03 20, 2023 tarihinde https://bit.ly/AB-tezkaynak-3 adresinden alındı

Wikipedia. (2021, 11 26). *Yıllara göre Türk filmleri.* 12 23, 2022 tarihinde https://tr.wikipedia.org: https://tr.wikipedia.org/wiki/Kategori:Y%C4%B1llara_g%C3%B6re_T%C3%BCrk_filmleri adresinden alındı

Wollen, P. (1972). *Signs and Meaning in the Cinema* (3. Baskı - New and Enlarged b.). Bloomington, United States of America: Indiana University Press. https://djaballahcomps.files.wordpress.com/2013/06/wollen-peter-signs-and-meaning-1969-1972.pdf adresinden alındı

Yangirov, R., & Taylor, R. (1991). Soviet Cinema in the Twenties: National Alternatives. *Historical Journal of Film, Radio and Television, 11*(2), 129-139. https://bit.ly/ab-acadabase22 adresinden alındı

Yarmatov, K. (1987). *Vozvraşenie.* Michigan: Izd-vo lit-ra i iskusstva imeni Gafura Gulyama.

Yaroslavski, E. (1920, 11 19). *Sibirya Sovyeti Gazetesi*, s. 1920. 112 14, 2022 tarihinde https://sokurs.livejournal.com/697843.html adresinden alındı

Yazıcıoğlu, S. (2022). *Husserl Fenomolojisinde Zaman Algı Bellek.* Ankara: Fol Yayınları.

Yedeshov, A. (2013, Dikabr). Zhertvennyy Kon' v Verovanıyakh Telengıtov. *İntellektual'nii Potentsial XXI Veka: Stupeni Poznaniya*, 30-32. 03 26, 2023 tarihinde https://bit.ly/Ab-tezkaynak-16 adresinden alındı

Yeşilot, O., & Özdemir, B. (2021). Sovyet Arşiv Belgeleri Işığında Basmacı Hareketi. *Belleten, 85*(302), 279-309.

Yılmaz Vurgun, S. (2013). XIX Yüzyılda Seyahatnamelerin Işığı Altında Buhara Emirliği (Hanlığı). *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Sakarya Üniversitesi SBE.

Youngblood, D. (1991). *Soviet Cinema in the Silent Era 1918-1935.* Austin: University of Texas Press Austin.

Youngblood, D. (1991). *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918-1935* (3 b.). (T. Schatz, Dü.) Ausitn: University of Texas Press. Haziran 27, 2022 tarihinde https://archive.org/details/sovietcinemainsi0000youn_n9h2/mode/2up adresinden alındı

Yurchenko, T. (2015). *Bol'shaya Rossiyskaya Entsiklopediya.* 751-753: Ministerstvo Kulturi Rossiskoy Federatsii.

Yücel, H. (2012). *Imgeden Yoruma.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Zhukova, O. (2019). "Forward to the Bright future of Socialism!": The Role of Images and Symbols in Promoting Collectivization in Soviet Ukraine. *SHS Web of Conferences, 63*, 1-12.

Zhurakhanovna, D., & Imomkulovna, G. (2019). Legendi i Mifi Svyazannie s İstoriçeskim Arhitekturnim Naslednem Sredney Azii. G. U. P. içinde, *Arhitektura - Kuriliş Sohalari Hamda Badiiy Talimda Ninovatsdiyannig Urni* (s. 113-116). Toshkent. https://new.tdpu.uz/article/1753 adresinden alındı

Zorkaya, N. (2005, 12 16). *«Odna» na Perekrestkakh.* http://www.kinozapiski.ru: http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/450 adresinden alındı

Zorkaya, N. M. (1989). *The illustrated history of the Soviet cinema.* New York: Hippocrene Books. https://archive.org/details/illustratedhisto0000zork/page/26/mode/2up?q=Bauer adresinden alındı

Zorkaya, N. M. (2005). *İstoriya Sovetskovo Kino.* Sankt-Peterburge: Aleteyya. https://studfile.net/preview/5836350/ adresinden alındı

TEŞEKKÜR

Tarih ile sinemanın yöntem, bakış açısı ve tutum bakımından bir yandan iç içe geçerken bir yandan karşı karşıya geldiği, sonunda ise bu iki disiplinin ortaya koyduğu kendine özgü yaklaşımlarla zenginleştiği bir çalışma ortaya çıktı. Tarih ile sinema bağlamını, Sovyet sinemasında ve oryantalizm çerçevesinde çalışmam hususunda beni yönlendiren ve yol gösteren değerli hocam, tez danışmanım Prof. Dr. Abdullah Temizkan'a teşekkürlerimi sunuyorum. Bütün süreç boyunca göstermiş olduğu ve akademide nadir olarak bulunan anlayışlı, hoşgörülü ve nezaket dolu yaklaşımını da mutlulukla ifade etmem gerek.

Tez izleme jürimde yer alan ve altı aylık toplantılarda farklı bakış açıları ve önerileriyle destek olan değerli hocalarım Prof. Dr. İbrahim Şirin ile Dr. Öğr. Üyesi Abdullah Üstün'e de ayrı ayrı teşekkürlerimi sunmak istiyorum.

Tezin en önemli noktalarından birisini teşkil eden Doğu filmlerinin seçilmesi konusunda yardım talebimi geri çevirmeyen ve bir film seçkisi oluşturabilmem için benimle birlikte pek çok literatür taraması yapan Lenfilm Stüdyosu çalışanı, senarist ve yönetmen Vladislav Dikarev'e şükranlarımı sunuyorum. Ayrıca tez içerik planının hazırlanma sürecinde yaptığı önerilerle sürecin kolaylaşmasını sağlayan Yaşar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Film Tasarımı ve Yönetimi Bölümü öğretim üyesi Doç. Dr. Sevcan Sönmez'e de teşekkürü bir borç bilirim. *Tek Başına* filmi üzerine yaptığım incelemeyi Sibirya çalışmaları perspektifiyle okuyan, notlandıran ve önerdiği düzeltmelerle bilimsel değerini arttıran değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Ferah Türker İlter'e teşekkürlerimi sunuyorum. Yine film inceleme sürecinde danıştığım pek çok konuda tecrübelerini paylaşan ve çevirmekte zorlandığım Rusça ifadelerde yardımlarını esirgemeyen değerli hocam Prof. Dr. Muvaffak Duranlı'ya da teşekkür etmek istiyorum. Dünyada sadece iki kopyası bulunan *Ölüm Minaresi* filmine ulaşmamı sağlayan ve *Ali Şir Nevai* filmini Özbekçe üzerinden izlememe yardım eden değerli arkadaşım ve meslektaşım Dr. Avazkhon Umarov'a da teşekkürü borç bilirim.

Yalnızca tez sürecinde değil, bütün akademik kariyerim boyunca ilkeli ve adil tavrıyla bayağı olanla, olması gerekeni ayırmamda önemli bir referans noktası olan,

akademik hayatı salt işten ve teorik başarıdan ibaret görmeyerek, duyguları, düşünceleri, fikirleri olan bir insan gözünden değerlendiren sevgili hocam Dr. Öğr. Üyesi Mertcan Akan'a verdiği destek ve hissettirdiği umut için teşekkürlerimi; yaptığı işe olan hassasiyetinden ve dürüst yaklaşımından dolayı da saygılarımı sunmak istiyorum. Akademik kariyerim boşunca yaşadığım pek çok zorluğun yanında, bütün mutlu anlarımda da yanımda bulduğum sevgili dostlarım ve çok değerli meslektaşlarım Arş. Gör. Gökçe Emeç Yücesoy'a, Şengül Aygümüş'e, Arş. Gör. Recep Efe Çoban'a, Öğr. Gör. İlknur Özcan'a ve Arş. Gör. Seçil Öraz Beşikçi'ye var olduklarından duyduğum mutlulukla şükranlarımı sunuyorum.

Her aşamasıyla zorlu ve zahmetli olan meslek hayatım boyunca kimi zaman ihmalkâr davranmama rağmen, dualarıyla, güzel dilekleriyle ve yüreklendirici sözleriyle her daim yanımda hissettiğim annem Naciye Balcı, babam Nevzat Balcı, kayınvalidem Mevlüde Doğan ve kayınpederim Adem Doğan başta olmak üzere aileme büyük bir teşekkürü borç bilirim. Özellikle, Enstitüde geceleyerek geçirdiğimiz ve günde ortalama 15 saat çalışarak mesai yaptığımız son 7 ayımızı sizlerin kocaman desteği olmasa, bu tempo ile geçirebilmemiz mümkün değildi.

Ve son olarak, en değerli teşekkür sevgilime. Değerli eşim ve meslektaşım Şima'ya. Aynı evde, aynı Enstitüde yıllardır emek emek *birlikte* tez yazmanın ve aynı hafta içerisinde birkaç gün arayla savunmaya girecek olmanın en büyük yükü, hep senin omuzlarında oldu. Bu tez, onca zorluğa rağmen görünmez bir elin serinliğinde, senin verdiğin huzurla ve hayatıma kattığın paha biçilmez güzelliklerle yükseldi. İyi ki varsın.

ÖZGEÇMİŞ

ALİ BALCI

Eğitim Durumu

2014– 2023	**E.Ü. Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü-Türk Tarihi ABD** –Doktora, İZMİR
2011–2014	**E.Ü. Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü-Türk Tarihi ABD** –Yüksek Lisans, İZMİR
2009 –2009	**Vladimir Devlet Üniversitesi (владимирский государственный университет)** —Vladimir/Rusya (3 Ay Rusça eğitimi)
2006–2011	**Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü –**Lisans, İZMİR

Uzmanlık Alanları

- Türk Tarihi, Kuram, Sovyetler Birliği, Sovyet Sineması, Kimlik İnşası, Toplumsal Bellek, Kültürel Bellek

Yapılan Bilimsel Çalışmalar

LİSANS TEZİ:

- Tiver Kroniğinde Türkler – Rusça Çeviri
  (Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ Danışmanlığında)

YÜKSEK LİSANS TEZİ:

- Hazar ve Rus Örneklerinde Ortaçağda Din Münazaraları
  (Prof. Dr. Osman KARATAY Danışmanlığında)

DOKTORA TEZİ:

- Stalin Dönemi Sovyet Sinemasında Doğu İmgesi
  (Doç. Dr. Abdullah TEMİZKAN Danışmanlığında)

ULUSLARARASI TOPLANTILARDA SUNULAN BİLDİRİLER

- Ali BALCI, Hazarların Semavi Dinlere Yaklaşımı Üzerinde Türk Devletlerinde Din Tercihlerini Etkileyen Siyasi Dinamikler – "VII. Uluslararası Genç Türkologlar Sempozyumu" 2016 Bişkek Kırgızistan.
- Ali BALCI, Yeni Bulunan Paraların Işığında Seyhun Oğuz Devletleşmesinin Tarihlendirilmesi – Hacettepe Üniversitesi "Oğuzlar: Dilleri, Tarihleri ve Kültürleri Sempozyumu" 2014 Ankara.
- Ali BALCI – Osman KARATAY, Anadolu'da İlk Türkleşme Hamlesi: Toroslar Bölgesinde Bulgar Türkleri – "1. Uluslararası Tarihte Adana ve Çukurova Sempozyumu" 2015 Adana.

İNDEKSLERCE TARANAN DERGİLER ÇIKAN YAYINLAR

- Ali BALCI – Gökçe EMEÇ – Umut ÜREN, "20 Yılında Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi", Ege Üniversitesi Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi, s. 158-182, 16/1 İzmir 2016.
- Ali BALCI – Osman KARATAY, "Anadolu'da İlk Türkleşme Hamlesi: Toroslar Bölgesinde Bulgar Türkleri", Çukurova Araştırmaları Dergisi, s. 1, Adana 2015.
- Ali BALCI, (Kitap Tanıtımı) Doğu Avrupa Türk Tarihi, Editörler: Osman Karatay-Serkan Acar, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2013.

KİTAP BÖLÜMÜ

- Ali BALCI, "Sinemanın Toplumsal Tarih Bilincine Etkisi Üzerine", İtil Suwı Aka Turur: EÜ TDAE Türk Tarihi Anabilim Dalı 25. Yıl Armağanı, Ed. U. Üren - D. Çatalkılıç, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 2017, s. 383-390.
- Ali BALCI "Odna" (1931) Filmi Örneğinde Stalin Dönemi Sovyet Sinemasında Altaylılar", Sibirya Çalışmaları-I, Ed. V. Koçoğlu Gündoğdu, M. Duranlı, F. Türker İlter, Ş. Doğan Balcı, Nobel Akademik Yayıncılık 2023, s. 31 – 55.

EDİTÖRLÜK

- Ali BALCI – Umut ÜREN – Şima DOĞAN – Gökçe EMEÇ, III. Uluslararası Türk Dünyası Kültür Kongresi: "Dede Korkut ve Türk Dünyası" Bildiriler Kitabı 3 Cilt, İzmir 2016.
- Ali BALCI – Atıf AKGÜN – Rabia UÇKUN, I. Uluslararası Balkanlarda Türk Kadını Sempozyumu Bildiri Özetleri Kitabı, İzmir 2018.
- Ali BALCI – Ceenbek ALIMBAEV, Osman KARATAY, Roza ABDYKULOVA, Uluslararası Kurmancan Datka ve Kadın Kahraman Sempozyumu Bildiriler Kitabı, 2021 İzmir.
- Ali BALCI – Şengül AYGÜMÜŞ, I. Uluslararası Türk Dünyası Tarım ve Gıda Sempozyumu Bildiri Özetleri Kitabı, 2019 İzmir.
- Ali BALCI – Şengül AYGÜMÜŞ, I. Uluslararası Türk Dünyası Tarım ve Gıda Sempozyumu Bildiriler Kitabı, 2019 İzmir.
- Ali BALCI – İbrahim Doğukan DOKUR, Öd Tengri Yaşar: Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü Türk Tarihi Anabilim Dalı 30. Yıl Armağanı, Ege Üniversitesi Yayınları, 2023 İzmir.

PANEL

- Ali BALCI, "Atatürk'ün Sosyal Hayatı", Atatürk ve Dil Paneli, Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü Konferans Salonu, İzmir 2016.

DÜZENLEME KURULU

- Uluslararası Kurmancan Datka ve Kadın Kahraman Sempozyumu 10 – 11 Aralık 2021 İzmir.
- Uluslararası Emir Timur ve İzmir Sempozyumu 29 – 30 Kasım 2021 İzmir.

TASLAKLAR

- Ali BALCI, "Fetih 1453 Film Değerlendirmesi" 2012 (Academia üzerinde)
- Ali BALCI, "Buğday mı Sinema mı? Buğday Filmi Hakkında Bir Değerlendirme" 2017 (Academia üzerinde)